اردو ناول کے
بدلتے تناظر
ڈاکٹر ممتاز احمد خان
WELCOME

اُردو ناول کے
بدلتے تناظر

(تنقید)

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

پبلشر

ویلکم بک پورٹ (پرائیویٹ) لمیٹڈ

مین اردو بازار کراچی

فون: ۲۶۳۳۱۵۱-۲۱۸۰۱۶

طباعت اول ـــــ جولائی ۱۹۹۳ء

کتابت ـــــ محمد سعید

سرورق ـــــ اقتدار

قیمت ـــــ ۱۵۰ روپے

مطبع ـــــ العباس پرنٹرز

پبلشر ـــــ ویلکم بُک پورٹ (پرائیوٹ) لمیٹڈ

زیرِ اہتمام

سیّد محمّد قیصر زیدی

چیئرمین

ویلکم بُک پورٹ (پرائیویٹ) لمیٹڈ

مین اردو بازار کراچی

اِنتساب

اُردو فکشن بالخصوص ناول کی تنقید کے فروغ
کے لیے ہمہ وقت جدوجہد کرنیوالے ادیبوں کے نام

اردو میں یہ ایک ایسی کتاب ہے جس سے یہ ظاہر ہوگا کہ ناول کسے کہتے ہیں اور اردو میں جدید عہد میں کون سے ناول لکھے گئے ہیں ان کے موضوعات کیا ہیں اور ان کا ہماری تہذیبی اور سماجی زندگی سے کیا رشتہ ہے اس میں عزیز احمد، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی اور ڈاکٹر احسن فاروقی سے لے کر انتظار حسین تک سب ہی قابلِ ذکر ناول نگاروں کے ناول زیرِ بحث ہیں ہیں۔ اردو میں ناولوں پر تنقید کی کمیابی کو دیکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے ممتاز احمد خان کی یہ کوشش انتہائی قابلِ قدر ہے۔ انہوں نے جدید عہد کے ہر اہم ناول کے بنیادی جوہر کو آشکار کر دیا ہے چنانچہ ہر ناول پر مختلف جہتوں سے گفتگو کرتے ہوئے اس کی نوعیت اور اس کے اسٹرکچر کو واضح کیا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ نقاد کی حیثیت سے اس کی ایسی تعبیر بھی پیش کی ہے جو ناول کے باطن کو روشنی میں لے آتی ہے۔ کردار، ماجرہ، تیکنیک، اسلوب اور ناول کا کون سا اہم جزو ہے جس پر پروفیسر ممتاز احمد خان نے بحث نہیں کی۔ پروفیسر ممتاز احمد خان سے پہلے ڈاکٹر احسن فاروقی، ڈاکٹر سہیل بخاری اور ڈاکٹر عبدالسلام کی کتب اردو ناول کی تنقیدی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن پروفیسر ممتاز احمد خان نے اس بحث کو آگے بڑھا کر جدید عہد تک کے ناول نگاروں کو اپنی گفتگو میں جس طرح سمیٹا ہے اور بحث آگے بڑھانے کی خاطر جو فنی، فکری اور تیکنیکی سوالات اٹھائے ہیں اس سے میں ذاتی طور پر متاثر ہوا ہوں اور میں اُمید کرتا ہوں کہ وہ اردو ناول، عالمی ناول اور ناول پر لکھی جانے والی تنقید کے مطالعہ کو جاری رکھتے ہوئے اس سے بھی بہتر لکھنے کی سعی کریں گے۔

قمر جمیل

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی خاص دلچسپی کا میدان فکشن ہے۔ میں گزشتہ کئی برس سے ان کے تنقیدی مضامین (ناول اور افسانے کے حوالے سے) مختلف ادبی رسائل و جرائد میں پڑھ رہا ہوں۔ ان سے میری ذاتی ملاقاتیں بھی ہوتی رہی ہیں۔ ہمیشہ اندازہ یہی ہوا کہ ناول کا مطالعہ اور اس کی تنقید ڈاکٹر ممتاز احمد خان کا بنیادی شغف ہے۔ زیرِ نظر کتاب میں اُردو کے جدید ناولوں کا سیر حاصل جائزہ لیا گیا ہے۔ اسے میں (INDEPTH STUDY) قرار دوں گا کیوں کہ ممتاز صاحب نے کہیں بھی عجلت پسندی یا سرسری کاوش سے کام نہیں لیا ہے۔ ان کی تنقید میں فکر ہے گہرائی ہے۔ سچائی ہے۔ ناول پر تنقید ہمارے یہاں کم ہی ہوتی ہے۔ ممتاز صاحب کو اس کا احساس ہے اور انہوں نے اپنی تنقیدی تحریروں میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔ البتہ مجھے ذاتی طور پر یہ محسوس ہوا کہ اس کتاب میں اگر کرشن چندر، عصمت چغتائی اور رشیدہ رضویہ کے ناولوں پر مضامین کو بھی شامل کر لیا جاتا تو بہتر ہوتا۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان انگریزی ادب کے استاد ہیں۔ مغربی فکشن کے مطالعے اور اس کی تنقید سے انہوں نے خاصا استفادہ کیا ہے۔ اس طرح ایک تازہ نوع کی بصیرت ان کے تنقیدی تجزیوں میں در آئی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اُردو ناول پر تنقید کی اس کتاب کو ادبی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔

سحر انصاری

شعبہ اردو ——— جامعہ کراچی

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی یہ تصنیف پاکستان میں اردو ناول کے ارتقا کی ایک جامع اور مبسوط تاریخ بھی ہے اور کہانی بھی۔ تاریخ ان معنوں میں کہ یہ تصنیف ۱۹۴۷ء سے آج تک کے تمام اہم اُردو ناولوں کا تعارف اور تنقیدی جائزہ ہے اور کہانی ان معنوں میں کہ یہاں مختلف النوع رجحانات کے حامل ناولوں کے ذریعے ناول نویسوں اور پاکستانی سماج کے مابین تفاعل باہمی کی ایک ایسی داستان بہم پائیں گے جو ادب اور عمرانیات کے طالب علموں اور علماء کے لیے یکساں مفید ثابت ہوگی۔

میں ایک عرصہ سے ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی تحریروں کا مطالعہ کر رہا ہوں اردو فکشن کے بہت کم ناقدین نے پاکستان میں لکھے جانے والے اردو ناولوں کا اس درجہ بالاستیعاب مطالعہ کیا ہو جتنا کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے کیا ہے۔ ان کی تحریر کی خوبی یہ ہے کہ ناول کو ایک نامیاتی اکائی سمجھ کر اس کی ہیئت، مواد، کردار اور پلاٹ (اگر کیا ہے) اور زبان کے معنی خیز مطالعہ کے ذریعہ اپنے زیر مطالعہ ناول کو اس فن کے تاریخی تناظر میں دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس طرح ایک ناول نویس کے تمام ناول یکساں نہیں ہو سکتے بعینہٖ تمام ناول نویس بھی یکساں ہونے کے امکان سے خارج ہیں اور شاید اس لیے ہر ناول کا مطالعہ بالآخر ایک ایسی دنیا کا مطالعہ معلوم ہوتا ہے جسے پہلی بار ناول نویس کے مہیا کردہ "روزنِ در" یا آنکھوں سے دیکھا گیا ہو اور میرے نزدیک بعض ناول نویسوں کے زاویۂ نظر تک رسائی ان کے ذہن کی معرفت ہی ٹھہرتی ہے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے مواد، ہیئت اور چشم و ذہن کے مابین جانبدار ہوئے بغیر ناول کے ذریعے بیان زندگی سے بحث کی ہے وہ ہیئت اور ذہن (بلکہ ذہن کی غیر مرئی تہوں) پر گفتگو کرتے وقت "مواد" اور "چشمِ بینا" کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کا طرزِ تحریر سادہ اور سلیس ہے۔ انہوں نے بعض انتہائی پیچیدہ ناولوں کا تعارف اور تنقیدی جائزہ بھی زبان و بیان کی دقت پسندی یا چٹخاروں کا سہارا لیے بغیر پیش کیا ہے جس سے ناول نگاری کے فن سے ان کی گہری سنجیدگی اور اپنی فہم کے بارے میں اعتماد کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب اعتماد اور مطلوبہ انتقادی پس منظر کی دولت سے تہی دامن فکشن کے مبصرین کی تعداد میں اضافہ ہو رہا ہے فکشن اور فکشن کے قارئین کے لیے ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی پُراعتماد آواز کا پرتپاک خیر مقدم کیا جانا چاہیے تاکہ فکشن کی تنقید اور تحقیق کے میدان میں وہ خاطر خواہ اضافہ کر سکیں۔

ڈاکٹر محمد علی صدیقی

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی دنیائے ادب میں آمد بحیثیت افسانہ نگار ہوئی لیکن افسانہ نویسی کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر ممتاز احمد خان افسانوں اور ناولوں کے ایک با اعتبار و با اعتماد مبصر کی حیثیت سے بھی معروف ہوئے۔ ناول کی تنقید کی طرف ان کی توجہ بالخصوص آٹھویں دہائی میں فکشن میں جدیدیت کے نام پر لایعنیت، فرد کی تنہائی اور شناخت جیسے بے مصرف مسائل اٹھائے جانے کے سبب مبذول ہوئی چنانچہ ان کے کئی ایک اچھے مضامین پاکستان اور ہندوستان کے رسائل میں شائع ہوئے۔ ان مضامین کی وساطت سے ان کے تنقیدی شعور اور نقد و تبصرہ کی سوجھ بوجھ سے عام قارئینِ ادب متعارف ہوئے۔

یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ انہوں نے اپنی اس صلاحیت کا بھرپور احساس کیا اور بڑی محنت اور توجہ کے ساتھ ناول کی تنقید کو اپنا تخصیصی موضوع بنایا ہوا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ انہوں نے میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غمِ دل، آگ کا دریا، حیات اللہ انصاری کے ضخیم ناول 'لہو کے پھول' سے لے کر 'خدا کی بستی' 'دشتِ سوس' 'علی پور کا ایلی' 'باگھ' 'راجہ گدھ' 'خونِ جگر ہونے تک' 'چاکیواڑہ میں وصال' 'پاگل خانہ' 'شامِ اودھ' 'سنگم' 'دیوار کے پیچھے' 'نادید' 'بستی' 'تذکرہ' 'خوشیوں کا باغ' 'ایوانِ غزل' 'عزیز احمد اور نثار عزیز بٹ کے تمام ناولوں تک تقریباً سبھی اہم ترین اور قابلِ ذکر ناولوں کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا اور ان پر جم کر لکھا بھی۔ نیز یہ کہ انہوں نے اپنی صلاحیتوں کو مہمیز لگاتے ہوئے ناول کے ایک انتہائی اہم موضوع پر جامعہ کراچی سے پی ایچ ڈی کی سند حاصل کی۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان انگریزی زبان کے استاد بھی ہیں اور اس ہی حوالے سے ان کا انگریزی ناولوں کا مطالعہ ان کی تنقید نگاری میں قابلِ توجہ ڈسپلن کی شکل میں ڈھل چکا ہے۔ ان کی یہ خاصیت ان کے تنقیدی شعور اور لب و لہجہ کی متانت اور سنجیدگی کی ضمانت دیتی ہے۔
اس کتاب میں شامل مضامین کی نوعیت اردو کے جدید ناول کی تاریخ کے خدوخال کی حامل ہے۔ مجھے امید ہے کہ قارئینِ ادب بالعموم اور ناولوں کے قارئین بالخصوص ان کے ان مضامین کی بصیرت افروزی سے یقیناً مستفیض ہوں گے۔

عتیق احمد

ترتیب

اپنے دفاع میں

ناول سے میری دلچسپی پرانی ہے۔ میں نے جب بھی کسی اچھے ناول کا مطالعہ کیا نہ صرف جمالیاتی مسرت نصیب ہوئی بلکہ سوچ بھی متحرک ہوئی۔ ناول کی آج وہی حیثیت ہے جو پرانے زمانے میں داستان کو حاصل تھی۔ ناول نے داستان ہی سے جنم لیا۔ ظاہر ہے جس کی ماں حسین ہوگی اس کا بچہ بھی حسین ہوگا۔ حقیقت پسندی کے عنصر نے ناول کو داستان سے ممیز کیا اور جس طرح ایک سائنسداں کے لئے حقیقت کی کھوج مقصود بالذات ہوتی ہے اسی طرح ایک باشعور ناول نگار بھی اسی مقصد کو حرزِ جاں بناتا ہے اور ہمیں اپنے وژن سے متاثر کرتا ہے۔

ناول کا فن پھیلاؤ سے عبارت ہے۔ ورجینیا وولف نے ایک بار کہا تھا کہ ناول میں اتنی وسعت ہوتی ہے کہ اس میں سب کچھ سماجاتا ہے۔ آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہزاروں سال کی رمز آمیز و رمز انگیز اور گمبھیر تاریخ اس کے حصار میں جلوہ گر ہے۔ آج کا ناول مقامیت سے بین الاقوامیت تک دراز ہو چکا ہے۔ پوری دنیا اگر سٹلائیٹ کے ذریعہ ٹی وی اسکرین میں "عالمی دیہات" کی شکل کا روپ دھار چکی ہے تو آج ناول نگار نے تخیل اور تخلیقیت کے سٹلائیٹ کے توسط سے اسی "عالمی دیہات" کو ناول میں جذب کر دیا ہے۔ اب ناول تمام علوم کا بھی احاطہ کر رہا ہے گویا اس کا افق لامحدود ہوتا جا رہا ہے۔ انگلینڈ کے پہلے باضابطہ ناول نگار ہنری فیلڈنگ کی ناول کی پرانی تعریف "کومک ایپک

پوئم ان پروز'' سے لے کر جدید دور کے ناول کے حوالے سے رالف فاکس کی
تعریف _____ ناول دورِ حاضر کی رزمیہ نگاری ہے _____ تک اس
صنفِ ادب نے بڑے موڑ کاٹے ہیں اور کئی اہم رجحانات کا احاطہ کیا ہے۔
اسے ''پاکٹ تھیٹر'' بھی کہا گیا ہے۔ اختر حسین رائے پوری مرحوم نے ایک افسانہ
سیمنار میں افسانہ نگاری کی جو تعریف اصغر گونڈوی کے ایک اہم شعر کو حوالہ
بناتے ہوئے پیش کی تھی وہ ناول پر بھی کچھ زیادہ ہی صادق آتی ہے:

سنتا ہوں بڑے شوق سے افسانۂ ہستی
کچھ اصل ہے کچھ خواب ہے کچھ طرزِ ادا ہے

یہ تنقیدی مضامین آزادی کے بعد سے آج تک کے ناول کے بدلتے تناظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں سے تقریباً سب ہی برِ صغیر کے کئی ادبی جریدوں میں پہلے ہی جگہ پا چکے ہیں۔ ان میں کچھ مختصر ہیں اور کچھ نسبتاً طویل۔ ناول چوں کہ کثیر الابعاد ہوتا ہے اس لئے کسی ایک طویل مضمون میں بھی تمام جہات کا سمیٹنا اکثر مشکل ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھار ایک سے زیادہ تنقیدی مضامین یا کتابیں بھی اس کا حق ادا نہیں کر پاتیں۔ ان مضامین میں بھی یقیناً کئی پہلو تشنہ رہ گئے ہوں گے۔ ہو سکتا ہے کچھ فروگزاشتیں بھی راہ پا گئی ہوں جن کے لئے پیشگی معذرت خواہ ہوں، تاہم قارئین ان تنقیدی مضامین کے مطالعہ کے بعد اس نتیجہ پر یقیناً پہنچیں گے کہ ان میں ناول کے محض ماجرے پر روایتی تنقید کے علی الرغم اس کے عمومی فن، مواد، موضوع، تیکنیک، اسلوب اور رجحان کو گرفت میں لینے کی اپنی بساط بھر سعی ضرور کی گئی ہے اور کچھ فنی اور فکری سوالات بھی اٹھائے گئے ہیں تاکہ بات کچھ آگے بڑھے اور ہمارے ملک کے دیگر ناقدین بھی ناول کی تنقید کے دامن کو وسیع کرنے میں اپنا کردار ادا کریں۔

آج ناول نے اتنی ترقی ضرور کر لی ہے کہ اس کے لئے ''بے بضاعتی''۔

"کم مائیگی" جیسے کلیشے استعمال نہیں کئے جا سکتے۔ ہمارے کئی ناول ترجمہ ہو کر دیگر ممالک کے قارئین کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ افسوس تو یہ ہے کہ اس جانب توجہ نہیں دی جارہی ہے لیکن زمانہ سدا ایک سا نہیں رہتا۔ اب جبکہ ہم اکیسویں صدی میں داخلے کے منتظر ہیں کچھ ادارے بشمول اکادمی ادبیات اس جانب ضرور توجہ دیں گے۔

میں جس زمانے میں ناول پر تحقیقی ذمہ داریوں میں مصروف تھا مجھے محسوس ہوا کہ ناول کی تحقیق اور تنقید دونوں کی روایت ہمارے یہاں خاصی کمزور ہے۔ اس کے برعکس مغرب میں ناول کی تنقید اور تحقیق کا لازوال خزانہ دستیاب ہے اور ناول کے فن پر شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس پر مغربی ناقدین و محققین نے نگاہ نہ ڈالی ہو۔ وہاں کے افسانہ نگاروں اور ناول نویسوں نے خود بھی ناول کی تنقید لکھی ہے اور لکھ رہے ہیں۔ ہمارے مشہور نقاد سلیم احمد مرحوم نے اپنے ایک انٹرویو میں شاید ٹھیک ہی کہا تھا کہ فکشن نگار اپنا نقاد خود پیدا کریں۔ سوچئے اگر ہمارے یہاں ڈاکٹر احسن فاروقی، ڈاکٹر سہیل بخاری، ڈاکٹر عبدالسلام اور چند اور لوگوں کی کتابیں نہ ہوتیں اور چند اور ایسے نقاد نہ ہوتے جنہوں نے ادبی رسائل میں ناولوں اور ناول کے مسائل پر اتنا بھی تحریر نہیں کیا ہوتا تو آج ہم کہاں کھڑے ہوتے جبکہ ہمارے پڑوسی ملک کی جامعات میں خواہ معاشی مفاد کے تحفظ کی خاطر ہی سہی خاصی تعداد میں نوجوان اسکالرز ناول پر مختلف موضوعات پر نہ صرف تحقیق میں مصروف ہیں بلکہ اب تک جس قدر کام ہوا ہے وہ اشاعت کی منزلوں سے بھی گزرتا رہتا ہے نیز یہ کہ ناقدین کی اچھی خاصی تعداد ادبی رسائل میں ناولوں پر نہ صرف تنقیدی مضامین لکھتی رہتی ہے بلکہ ان کی کتابیں بھی منظر عام پر آتی رہتی ہیں۔ ہمارے لئے ان کی مثال یقیناً قابل تقلید ہے۔ مقام شکر ہے کہ اس وقت ہمارے درمیان قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، عبداللہ حسین، بانو قدسیہ، نثار عزیز بٹ، رشیدہ رضویہ، جیلانی بانو،

جوگندر پال، حیات اللہ انصاری، انتظار حسین، محمد خالد اصغر، انیس ناگی، انور سجاد اور اور چند اور ناول نگار موجود ہیں۔ ناول کا دامن ان لوگوں کے دم سے یقیناً مزید وسعت سے ہمکنار ہوگا۔ کس قدر خوشی کا مقام ہے کہ آج چند نوجوان ناول نگاروں مثلاً احمد داؤد (رہائی)، اظہر نیاز (دوزخی) اور انورسن رائے (چیخ) نے بھی اس صنفِ ادب کی آبیاری کی ہے۔ اسی طرح جواں مرگ ناول نگار صغیر ملال جو کہ تجربہ اور عدم ابلاغ کے گورکھ دھندہ میں مبتلا تھا اگر زندہ رہتا تو یقیناً آگے چل کر اپنے تخلیقی جبر اور ادب کی مثبت اقدار کا ادراک کرتے ہوئے ہمیں یقیناً اچھے ناولوں سے نوازتا۔

مجھے اس امر کا شدت سے احساس ہے کہ اس کتاب میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور چند اور ادبا کے ناولوں پر مضامین شامل نہیں ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ بیدی صاحب کی ایک اہم تحریر "ایک چادر میلی سی" جو نقادوں کی بے توجہی کی بنا پر اکثر ناولٹ ہی کی حیثیت سے کتابی صورت میں آتی رہی ہے دراصل ایک خاص عہد اور علاقے کی مخصوص اجتماعی نفسیات، علامتی رموز، پیچیدہ معاشرتی مسائل اور چھوٹے کینوس پر حیات دمات کے فکری منظر نامے کے حوالے سے ناول ہی ہے۔ اگر ہم کامیو، کافکا، ہیمنگوے، ژاں ژینے، ٹامس مان اور چند دوسرے فنکاروں کے چھوٹے کینوس والی تحریریں کو ان ہی حوالوں سے ناول مانتے ہیں تو مذکورہ تحریر بھی ناول ہی ٹھہرتی ہے۔ شوپن ہار نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ناول نگار کا فرض ہے کہ بڑے واقعات دکھائے اور چھوٹے واقعات کو دلچسپ بنا کر پیش کرے۔ بیدی صاحب کا یہ ناول اسی مقولے کی عملی تفسیر ہے۔ بہرصورت جو فنکار رہ گئے ہیں ان کا قرض بھی عنقریب چکا دیا جائے گا۔

اس کتاب میں چند معروف ادیبوں کی آرا بھی دی گئی ہیں۔ کچھ لوگوں کے نزدیک یہ قابلِ اعتراض طریقہ ہے۔ میں اس پر کسی بحث میں الجھے بغیر یہ عرض کرنا

چاہوں گا کہ ناول کی تنقید کی موجودہ صورتِ حال اور اس کم تحقیقی ادبی مرتبے سے روگردانی کے پیشِ نظر ان حضرات کی گراہیاں ناگزیر ہو گئی ہیں تاکہ ہمارے عام قارئین، ادب کے طالب علم اور ایسے نقاد جو ناول کے مطالعہ اور اس پر طبع آزمائی کو چنداں ضروری نہیں سمجھتے اور جو قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی وغیرہ کے فن کو عام طور پر نظر انداز کرتے ہوں اور جو جدید ناول کو تو بالکل ہی درخورِ اعتناء نہ سمجھتے ہوں ان کے اذہان میں ان کی حقیقی اہمیت متمکن ہو سکے اور یہ لوگ بھی ناول کی تنقید کے فروغ میں اپنا اپنا کردار ادا کر سکیں۔

ناسپاسی ہو گی اگر میں ان حضرات کا شکریہ ادا نہ کروں جنہوں نے میرے تنقیدی و تحقیقی کام میں دل چسپی کا اظہار کیا، ہر طریقے سے حوصلہ افزائی کی، مفید مشورے دیئے، اپنی اپنی ذاتی لائبریریوں اور اپنے شناساؤں سے اہم کتابیں حاصل کر کے مجھے فراہم کیں اور ناولوں اور ناول کے مسائل پر بحث و مباحثہ کے لیے اپنا قیمتی وقت دے کر ذہن کو جلا بخشی اور اس کتاب کی اشاعت کو ممکن بنایا۔ ایسے ہی لوگوں کے دم سے "کتاب دنیا" آباد ہے اور ہمیشہ آباد رہے گی۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں

یکم جنوری ۱۹۹۳ء

۱۴/۱۸۲۷ — دستگیر سوسائٹی،
فیڈرل بی ایریا — کراچی (۷۵۹۵۰)
سندھ۔ پاکستان

عزیز احمد ــــ ہوس سے شبنم تک

اردو ناول کی دنیا میں جن ادیبوں کو امنٹ کا درجہ حاصل ہے ان میں ایک نام عزیز احمد کا بھی ہے۔ "ہوس" سے لے کر "شبنم" تک انہوں نے تہذیبی اور جنسی رجحانات کا اثبات کرتے ہوئے ناول کے کم مائیگی کے دور میں قارئین اور ناقدین دونوں کی توجہ حاصل کی۔ ان کے[1] ناولوں کے مقام کے تعین میں ابھی تک اتار چڑھاؤ دیکھنے میں آرہا ہے۔

"ہوس" اور "مرمر اور خون" فنی حوالے سے ناولٹوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا کینوس بہت مختصر ہے۔ یہ اپنے ایک پورے عہد کی نمائندگی نہیں کرتے۔ ان کی ماجرائی کیفیت طویل مختصر افسانے کے چوکھٹے میں بھی فٹ ہو سکتی ہے۔ ان میں کوئی زندگی بصیرت نہیں پائی جاتی۔ سوائے اس کے کہ ان میں ایک بی اے کے طالب علم کی جوانی کی زندگی کے سفلی جذبات کی غیر تخلیقی فطرت نگاری جا بجا نظر آتی ہے اور ایسا ہونا فطری بھی تھا۔ ۱۹۳۲ء میں یہ تخلیق شدہ دونوں ناولٹ جو کہ یکے بعد دیگرے منظرِ عام پر آئے۔ فرانس میں پروان چڑھنے والی نیچرل ازم کی تحریک کے بھونڈے چربے ہیں۔ "گئودان" کی تخلیق سے چار سال قبل وجود میں آنے یہ دونوں ناولٹ اس وقت تحریر ہوئے جب مصنف کو مرد بالخصوص عورت کو غیر استعاراتی طور پر ننگی حالت میں دکھانے کی خاطر اپنے قلم کو کیمرہ کی مانند

---

[1] "ہوس" اور "مرمر اور خون" کو ناولٹوں یا چھوٹے ناولوں کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے۔

استعمال کرنے پر عبور حاصل تھا۔ اظہار کی یہ منفی قوت ہر اس ہونہار طالب علم میں پائی جاتی ہے جو ناول یا ناولٹ تحریر کرنے پر تلا بیٹھا ہو۔ اور جب اطراف میں مولوی عبد الحق، ڈاکٹر زور، مولوی وحید الدین سلیم اور پروفیسر عبد القادر سروری ایسے نامور ادیب ہوں تو صلاحیتوں کو مہمیز لگنے کا یقین اور اعتماد بھی سرگرم عمل ہوتا ہے جو "ایسی بلندی ایسی پستی" پر منتج ہوتا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی جنہوں نے جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے "رہ و رسم آشنائی" کو نقادوں کی رائے کے علی الرغم ناولٹ قرار دیا تھا "افسانہ" ناولٹ اور ناول کے درمیان حدِ فاصل کھینچتے ہیں۔ اپنی کتاب کے مضمون "افسانہ، ناولٹ اور ناول کا فرق" میں وہ لکھتے ہیں :

"ایک شخص دوربین لیے کھڑا ہے اور ایک پہاڑی کی چوٹی کے محض ایک نقطہ میں محو ہے تو یہ مختصر افسانہ ہے اور پوری پہاڑی دیکھتا ہے تو یہ ناولٹ ہے اور کہسار کے پورے سلسلے کو دیکھتا ہے تو ناول نگار ہے۔" [1]

اس اقتباس کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر "ہوس" اور "مر اور خون" کو دیکھا جائے تو یہ دونوں کسی بھی طرح ناول تسلیم کئے جانے کے مستحق نہیں ٹھہریں گے۔ "ہوس" کی ہیروئن زلیخا اپنے چاہنے والے شخص نسیم کے ہاتھوں لٹتی ہے۔ لیکن اس کی شادی اس کی بہن سلیمہ سے ہوتی ہے یہاں اسے یہ اذیت ناک سزا ملتی ہے کہ اس

---

[1] "افسانہ، ناولٹ اور ناول کا فرق" مشمولہ "ادبی تاریخ اور ناول" مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۶۳ء ص : ۱۳۲

کی بیوی حاملہ ہے۔ وہ پہلے ہی سے کسی کے ہاتھوں لٹ چکی ہوتی ہے۔
عزیز احمد کے اس نقشِ اوّلین میں عورت کے ساتھ غیر قانونی جنسی فعل
اور اس کا خراب نتیجہ مرکزی نکتہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر اس نکتہ کو بڑے
کینوس پر کسی واضح وژن VISION کے تحت پھیلا دیا جاتا اور اس
میں سے اگر کئی جہات برآمد ہوتیں تب یہ ناول کا درجہ حاصل کرتا۔
عزیز احمد کی تخلیقی سوئی جنسی فعل اور اس کے نتیجہ میں ابھرنے
والے تلذذ کے ریکارڈ پر اٹکی ہوئی ہے جو عام سی سچوایشنز SIT-UATIONS
اور شہوانی جذبات بھڑکانے والے مکالموں کے زور
پر قارئین کو اپنی جانب متوجہ کرتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ یہ ناولٹ پردے
کے موضوع کا احاطہ کرتا ہے اور یہ احساس دلاتا ہے کہ پردہ کے
نظام سے جو گھٹن عورت پر وارد ہوتی ہے اس سے وہ مردوں کے دام
میں گرفتار ہو جاتی ہے لیکن یہ تاثر اس ناولٹ کو پڑھ کر وارد نہیں ہوتا۔
اس ناولٹ کا عنوان "ہوس" بذاتِ خود یہ چغلی کھاتا ہے کہ اس کی تخلیق
کے محرکات میں پڑھنے والوں کے سفلی جذبات کو بھڑکانا شامل ہے۔
باقی رہی یہ حقیقت کہ مولوی عبدالحق نے مصنف کی حوصلہ افزائی کی تھی
تو اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ وہ ناول کی کم مائیگی اور بے بضاعتی
سے واقف ہی ہوں گے اور چاہتے ہوں گے کہ عزیز احمد جیسا پڑھا
لکھا اور اچھے ماحول سے آنے والا نوجوان چند قدم اور آگے بڑھے ہو سکتا
ہے کہ مولوی عبدالحق کی تنقیدی گرفت عزیز احمد کے لیے سدِّ راہ
ثابت ہوتی۔ لہٰذا ان کی حوصلہ افزائی "ہوس" اور "مرمر اور خون" جیسے
ناولٹوں کا جواز نہیں بنتی۔ مولوی مرحوم نے عزیز احمد کے لیے جن خیر کے
کلمات کا اظہار کیا تھا وہ "ایسی بلندی ایسی پستی" کی تخلیق کا باعث بنے۔
جس کے لیے عزیز احمد کو سولہ سال کی ادبی ریاضت کو ڈھال بنانا پڑا۔

"مرمر اور خون" نامی ناولٹ میں بھی عزیز احمد کا ابتدائی غیر اہم نقش ہے۔ "ہوس" کے تیسرے ایڈیشن میں خود بعنوان "بدتر از گناہ" میں شرمندہ ہوتے ہوئے انہوں نے نہ صرف افسوس اور ناکامی کا اعتراف کیا بلکہ دونوں تحریروں کو ناکام اور پھسپھسا قرار دیا۔ "مرمر اور خون" کے بارے میں تو انہوں نے صاف لکھا ہے کہ وہ ان کا بدترین ناول ہے جس کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ حالانکہ جو خیال لے کر انہوں نے پلاٹ تیار کیا تھا وہ ان کی فنی ناتجربہ کاری اور جذباتیت کے ہاتھوں تباہ ہو گیا۔ اگر وہ اس پر دھیان دیتے تو وہ اسے عالمانہ سطح عطا کر سکتے تھے۔ اس طرح جلد بازی اور وقت سے قبل شہرت طلبی کا نتیجہ "مرمر اور خون" کی شکل میں سامنے آیا۔

"مرمر اور خون" میں عزیز احمد فحاشی اور عریانی کی دلدل میں گھٹنوں گھٹنوں ڈوبے ہیں جس کی خاطر انہوں نے ماجرہ کو اسی سمت موڑا ہے۔ عذرا پروفیسر منصور احمد ڈی لٹ پیرس کی چہیتی بیٹی ہے۔ اس کی ماں مر چکی ہے۔ طلعت اور رفعت، پروفیسر میر بشارت علی خان کے صاحبزادگان ہیں۔ عذرا رفعت کو پسند کرتی ہے لیکن طلعت بھی اس کے امیدوار ہیں۔ وہ مجسمہ ساز ہے۔ عذرا اس کے مجسموں کو لاپرواہی کے ساتھ دیکھتی ہے۔ طلعت کو دکھ پہنچتا ہے۔ قسمت اسے زخمی ہونے پر عذرا کی ملازمہ زینب کے یہاں لے آتی ہے۔ طلعت اس کی بار بار آبروریزی کرتا ہے۔ اسے جھونپڑی میں آتے جاتے کوئی دیکھنے والا نہیں۔ ادھر رفعت کو شنگھائی جانا پڑتا ہے۔ وہ عذرا سے الوداعی ملاقات کرتا ہے۔ اور جنس کا شعلہ بھڑکنے پر اسے بے عزت کر دیتا ہے پھر وہ واپس آنے کا عندیہ دے کر رخصت ہو جاتا ہے۔ عذرا کی ایک سہیلی ایک ڈاکٹرنی کے ذریعے اس کا حمل ساقط کرا دیتی ہے۔ اس کی شادی طلعت سے ہو

جاتی ہے۔ شادی کے بعد بھی طلعت زینب کے پاس پہنچتا ہے جو اسے بھگا دیتی ہے۔ آخر میں عزیز احمد نے اپنے خیالات کے ذریعے ماجرہ کو فلسفیانہ رنگ دینے کی کوشش کی ہے کہ عذرا غدار تھی لیکن بڑے باپ کی بیٹی تھی۔ اس کا گناہ طلعت نے ڈھانپ دیا لیکن غریب زینب اسی راہ میں ماری گئی!

اس ناولٹ میں بیان سیدھا سادا ہے۔ عزیز احمد کے ذہن جو بھی منظر آیا لکھتے چلے گئے اور اس کے دوران اپنے ذاتی تبصروں کو بھی شامل کرتے چلے گئے۔ اس طرح کسی تخلیقی اپج کا پتہ نہیں چلا۔ ماجرہ کو انھوں نے خود کنٹرول کیا اور حالات میں سے فطری انداز سے حالات نہیں ابھارے۔ کہیں کہیں یہ تاثر دیا گیا ہے کہ ناول نگار نے مغربی ادب پڑھا ہے اور وہ عذرا اور طلعت کے مابین معاملات کو اسٹیج ڈرامے وغیرہ کا انعقاد دکھا کر رومانی بنا رہا ہے کہ جس کا اہم پہلو مرد اور عورت کی جسمانی قربت ہے۔ اس کی محض دو مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

(۱) رفعت اس کے ڈریسنگ گون کو بالکل اتار چکا تھا۔ صرف ریشم کی ہلکی سی تہہ میں اس کا پورا جسم ملفوف تھا۔"

(۲) "جذبات کا تلاطم انتہا کو پہنچ گیا۔ رفعت نے عذرا کے جسم سے ریشمی حجاب بالکل دور کر دیا۔ اب وہ اس کی گود میں چاند کی شفاف روشنی میں بالکل عریاں تھی۔"

یہ دونوں مثالیں نوجوان عزیز احمد کے جنسی ابال کی عکاسی کرتی

۱ے "مرمر اور خون" مکتبۂ جدید لاہور۔ ۱۹۵۱ء ص: ۸۳

۲ے "مرمر اور خون" مکتبۂ جدید لاہور۔ ۱۹۵۱ء ص: ۸۳

ہیں اور واضح کرتی ہیں کہ اس ناولٹ میں اس کی سوچ کی سمت کیا تھی۔ پھر ناولٹ کا پلاٹ اسٹرکچر "STRUCTURE" ہوس ہی کی طرح کمسار کے محدود سلسلے کو ہی فوکس میں لیتا ہے۔ ڈاکٹر عبد السلام اپنے پی ایچ ڈی کے مقالہ میں مذکورہ مناظر کے بارے میں خوب لکھتے ہیں کہ اس بیان میں جو کمی ہے وہ یہ ہے کہ باتصویر نہیں ہے۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ عزیز احمد نے عصمت چغتائی کی عریاں نگاری کی کافی مذمت کی ہے حالانکہ عصمت کی عریاں سے عریاں مثال بھی اس سے بہت پیچھے رہ جاتی ہے۔ ڈاکٹر عبد السلام کی ان دونوں آراء سے اختلاف ممکن نہیں اور جب خود عزیز احمد دونوں ہی ناولٹوں کی مذمت کریں تو اس کا تو یہ ہی مطلب نکلتا ہے کہ عصمت چغتائی کی مذمت کرنے کے بعد انہیں اپنے ان دونوں ناولٹوں کے جنسی مناظر پر اظہار شرمندگی اور تاسف ہے۔ ادھر پروفیسر سلیمان اطہر جاوید اپنے مضمون میں دونوں ناولٹوں کے بارے میں کچھ اسی قسم کی رائے پیش کرتے ہیں۔ "ہوس" کے سلسلے میں ان کا یہ خیال صحیح ہے کہ پردے کے سلسلے والے ٹکڑے ہٹا دئے جائیں تو کوئی فرق نہیں پڑتا یعنی یہ جنس اور رومانیت کے گرد ہی گھومتا ہے اور یہ کہ پڑھنے والوں کے ردِ عمل کے پیش نظر انہوں نے پردے سے متعلق باتیں شامل کر دیں۔ وہ لکھتے ہیں:

[۲] "پردے سے زیادہ جنس اس ناول کا موضوع ہے۔"

"مرمر اور خون" کے بارے میں ان کی رائے ہے:

---

[۱] "اردو ناول بیسویں صدی میں" باب بعنوان۔ "عزیز احمد اور نیچرلزم"

[۲] ناول نگار عزیز احمد کی یادیں" عصری ادب" دہلی ۱۹۸۶ء ص: ۲۳

ا ؎ "تاہم یہ ناول جس قدر بھی مقبول ہوا ہو جنس کے تذکرے کے باعث "ہوس" کی طرح یہ بھی زندگی اور زندگی کے حقائق سے دور ہے۔ محض تخیل کی پیداوار۔"

آخر میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی صاحب کی رائے بھی پیشِ خدمت ہے جنہوں نے اپنے مقالے "جدید اردو ناول" میں ان دونوں کو مسترد کیا ہے۔

۲ ؎ "یہ دونوں ناول نہایت معمولی درجے کے بلکہ فن کے اعتبار سے انتہائی ناقص ہیں۔"

ان تمام آراء اور خود عزیز احمد کے احساس ندامت کو ایک ساتھ رکھ کر تجزیہ کرنے سے یہی تاثر ابھرتا ہے کہ اپنے طالب علمانہ دور میں عزیز احمد میں فنی و فکری صلاحیت اور گہرے مشاہدہ اور تجزیہ کے فقدان نیز اسفل احساسات سے مغلوبیت کی بناء پر "ہوس" اور "مرمر اور خون"، کو اچھے ناولٹوں کا درجہ نہ دے سکے۔ اس بارے میں ان کا اعتراف ان کی بڑائی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ان دونوں ناولٹوں میں جن کو ابھی تک ناولوں کی حیثیت سے ہی دیکھا اور پرکھا جارہا ہے، جنس کا جو شیرازہ گاڑھا بنایا گیا تھا وہ تیسرے نقش میں کچھ ضرورت سے زیادہ تیزی اور قوت کے ساتھ موجود ہے۔ "گریز" اپنے فنی پیٹرن PATTERN میں واقعی ناول ہے اور یہیں سے فی الواقع عزیز احمد

ا ؎ "ناول نگار عزیز احمد کی یاد میں" عصری ادب دہلی۔ ۱۹۸۶ء، ص: ۲۵

۲ ؎ "جدید اردو ادب" مشمولہ "آج کا اردو ادب" فیروز سنز لمیٹڈ۔ ص: ۲۲۹

کی ناول نگاری کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ یہاں ناول کا ایک مکمل تفہیم دھڑکتی نظر آتا ہے۔ جنس نگاری یا عریاں نگاری پر "گریز" کے حوالے سے بھی تنقید کی جائے گی اور کی جاتی رہے گی، تاہم ہیرو نعیم کی جنسی و اخلاقی گراوٹیں، حیدر آباد دکن کی مجموعی معاشرتی زندگی بالعموم اور مغرب کی عورت کی آزاد خیالی اور جنسی بے راہ روی بالخصوص، خاصے فنکارانہ انداز سے اس میں زیرِ بحث آئی ہے اور یہیں سے "ہوس" اور "مرمر اور خون" کا ناکام فکشن نگار اپنی ناول نگاری کی صلاحیت کا نقش کو قائم رکھنے کے لیے سعی کرتا نظر آتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ ایک خاص تحریر کسی بھی ادیب کے لیے ایسی منزل بن جاتی ہے جہاں سے وہ کامیابی کی دوسری منزل یا منزلیں طے کرتا نظر آتا ہے۔

"گریز" ۱۹۴۳ء میں وجود میں آیا۔ اس سے قبل پریم چند کا "گئودان" اور سجاد ظہیر کا ناولٹ "لندن کی ایک رات" منظرِ عام پر آچکے تھے۔ لہٰذا ناول کا ایک ایسا اسٹیج تیار ہو چکا تھا جہاں "گریز" جیسے ناول کی عزیز احمد سے توقع کی جا سکتی تھی۔ گو کہ یہ پرفیکٹ ناول نہیں تھا تاہم یہ "ہوس" اور "مرمر اور خون" سے آگے کی چیز تھا۔

"گریز" میں عزیز احمد نعیم کے توسط سے ہندوستانی منظرنامہ یوروپ تک توسیع کرتے ہیں۔ ان سے پانچ سال قبل یہی وصف سجاد ظہیر کے ناولٹ "لندن کی ایک رات" میں نظر آتا ہے۔ ناول کے جغرافیائی افق کے پھیلاؤ میں یہ دونوں تحریریں مثال کی حیثیت رکھتی ہیں۔ سجاد ظہیر کا ناولٹ موضوعاتی پھیلاؤ کا بھی حامل ہے۔ اس کے ہندوستانی کرداروں کی زندگی آزادی کے حصول اور ہندوستان کی سماجی، معاشرتی اور معاشی پس ماندگی کے مسئلہ سے نتھی تھی جبکہ "گریز" میں جنسی فتوحات نعیم پر حاوی نظر آتی ہیں۔ اپنی دھوکے بازانہ فطرت کے تحت وہ دکن کی بلقیس

کو یاد کرتا ہے لیکن ابلیس کو بھی دھوکہ دیتا ہے۔ وہ ابلیس سے کہتا ہے "میری پیاری! میری جان! نسبت ہو جانے میں کیا حرج ہے۔ مجھے اطمینان تو ہو جائے گا۔"

اس اعتبار سے وہ ناقابلِ اعتماد شخصیت ٹھہرتا ہے اور محض اختلاط کی خاطر اس قسم کے حیلے ادا کرنا اس کی مجبوری ہے۔ ہر لڑکی کے کنوارپن کا اندازہ لگانا بھی اس کے اس مزاق کا حصّہ ہے جو عزیز احمد کے آخری ناول "شبنم" کے ہیرو کا ابتداء سے انتہا تک کا ناقابلِ تبدّل مزاق بنتا ہے۔ غرض یہ کہ عریاں نگاری کے بہانے ڈھونڈنے کا عزیز احمد کو بھی خاص مزاق تھا۔ اس لیے ڈاکٹر احسن فاروقی نے مندرجہ ذیل رائے پیش کی تھی۔

لے "گریز میں عریاں نگاری پر تل گئے ہیں اور یورپ کے عظیم فحبہ خانے کا نقشہ اس لذت کے ساتھ کھینچا ہے کہ جنسیاتی زندگی میں بے راہ روی بڑا وصف نظر آتی ہے۔ اور انسان کا نمائندہ یعنی ان کا ہیرو نعیم ہر جگہ بندر کی اولاد دکھائی دیتا ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ عزیز احمد "گریز" تک آتے آتے زندگی کا عکس بڑی روانی سے اتارنے کے اہل ہو چکے تھے تاہم ان کی نگاہ اکثر و بیشتر عریانیت ہی کی جانب مرتکز ہوتی ہے۔ ابلیس سے اس کا رویّہ کچھ یوں ہے:

لے "ناول کے پچیس سال" ساقی۔ کراچی۔ جوبلی نمبر ۱۹۵۵ء۔ ص ۴۵

۱ے "دونوں کے لب ملے۔ نعیم ان لبوں کو اب تک ہزاروں دفعہ چوم چکا تھا۔ چوس چکا تھا لیکن آج ان میں وہ نرمی تھی۔ وہ گداز تھا۔ وہ لطافت تھی ...."

۲ے برتھا نیم دراز حالت میں اس کی گود میں لیٹی ہوئی تھی اور اس کا سنہرے بالوں سے بھرا ہوا سر نعیم کے شانے کا سہارا لگائے ہوئے بڑا خوبصورت معلوم ہوتا تھا۔ نعیم نے اس کا بوسہ لینا چاہا تو اس نے اپنے لب اوپر اٹھا لیے۔ نعیم نے اسی حالت میں اسے اور اچھی طرح اپنی آغوش کی گرفت میں لے کے اور اس کے سینے پر پنجہ گاڑ کر اس کا بوسہ لیا۔"

۳ے نعیم بلا ٹکٹ اندر آگیا۔ بے تابی سے اس نے مارگریٹ کا بوسہ لیا۔ اس نے اپنے جسم کو مارگریٹ کے جسم سے لپٹا محسوس کیا۔ مارگریٹ کے پستان چھوٹی چھوٹی فولاد کی سی ناشپاتیوں کے سے تھے۔"

"گریز" میں نعیم جنسی تجربوں سے گزرتا رہتا ہے یوں لگتا ہے جیسے وہ جنسی طور سے ابنارمل کردار ہو اس کا جنسی جنون اسے کبھی آسودہ

۱ے "گریز" مطبوعہ مکتبۂ جدید، لاہور ۱۹۶۱ء جوبلی نمبر ۱۵۵ ص: ۱۶۴
۲ے۔ ایضاً ، ، ، ، ص: ۲۷۷
۳ے۔ ایضاً ، ، ، ، ، ص: ۲۹۱

نہیں کر پاتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے گویا عزیز احمد نے "گریز" کے جنسی مناظر کے ذریعہ پہلے اپنی ذات کو خوب خوب ایک خاص لذت سے ہمکنار کیا ہوگا تاکہ بعد میں یہی واردات ان کے قارئین پر گزر جائے! شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولٹوں "ہوس"، "مرمر اور خون" اور بعد والے ناولوں کو مکتبۂ جدید لاہور والوں نے کئی بار چھاپا۔ آزادی سے قبل کے دبے کچلے ماحول کے قارئین کے لیے یہ مناظر یقیناً لطف کا سامان فراہم کرتے ہوں گے۔ بہرصورت نعیم کی زندگی شہوانیت سے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی وابستہ نظر آتی ہے۔ حیرت ہے کہ عزیز احمد نے ادب میں جنسی مسئلہ سے متعلق اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں یہ رائے دی تھی!

> لہ "جنسی مسئلوں اور پیچیدگیوں پر ادب میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا اور ان پر بحث کرنا یا ان کا مطالعہ کرنا تو بے شک اس عہد اور خصوصاً ہندوستان میں ایک بہت مفید اور اہم کام ہے لیکن جنسی موضوع کے طلسم میں گرفتار رہنا، جنس کو آرٹ یا ادب کے لیے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی نہیں بلکہ انتہائی درجہ کی تنزلی کی نشانی ہے۔"

پھر یہ پہلو بھی قابلِ ذکر ہے کہ انہوں نے عریاں نگاری کے حوالے سے منٹو اور عصمت چغتائی کے افسانوں پر ابتذال کی پھبتی کسی تھی اور ترقی پسندوں کی جنس پرستی کا تنزلی سے رشتہ جوڑا تھا مگر "شبنم" تک آتے آتے خود جنس پرستی کے دیوتا بن گئے تھے۔ اسی لیے انتظار حسین نے "ساقی" کے شمارے میں بحوالہ "شبنم" کہا تھا کہ وہ بوس وکنار سے

لہ "ترقی پسند ادب" عارف پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی ۱۹۴۵ء۔ ص: ۲۱

سے پھونک بھرتے ہیں۔ پھر ان کا ہیرو ہمبستری کی دعوت بھی دیتا ہے۔ اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں بھی یہ حادثہ گزرا ہے۔ یہ واقعی ایک حقیقت ہے کہ ان کا ہیرو ہمبستری کی دعوت دینے اور اس عمل کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے بے تاب رہتا ہے بلکہ کامیاب بھی ہو جاتا ہے اگر مندرجہ بالا رائے کو دیکھا جائے جو کہ ''گریز'' کی تخلیق کے بعد سامنے آئی ہے تو اس نتیجے پر بآسانی پہنچا جا سکتا ہے کہ عزیز احمد نے جنسیت، عریانیت اور شہوانی جذبات کے سلسلے میں دیگر ادیبوں سے جو توقعات وابستہ کی تھیں ان پر خود عمل کرنے سے وہ اپنے آپ کو بری الذمہ سمجھتے تھے اور انہوں نے کبھی نہیں سوچا کہ ان کی کتاب والی رائے ایک دن یقیناً ان کے خلاف جا سکتی ہے۔ مسئلہ دراصل یہ ہے کہ عزیز احمد نیچرل ازم کے جال میں اس بری طرح پھنس چکے تھے کہ ہر سماج کو بالخصوص حیدر آباد دکنی سماج کے تہذیبی اور معاشرتی زوال کو براستہ جنس پرستی یا عریانیت متشکل کرتے ہیں۔ وہ ہمیں یہ سمجھنے میں کوئی عار نہیں محسوس ہونا چاہیئے کہ عزیز احمد کسی بھی علاقے کی تہذیب میں شکستگی اور زوال کو عورت کے جنسی استحصال کا شاخسانہ تصور کرتے تھے۔ شاید اسی لیے انہوں نے قرۃ العین حیدر سے ایک بار کہا تھا۔

لہ ''بی بی! آپ کو معلوم نہیں کہ حیدر آباد کی سوسائٹی کس قدر فاسد تھی۔''

لیکن عزیز احمد کی منفی جنس پرستی یا یوں کہہ لیجئے کہ عریاں نگاری کے ساتھ ساتھ ان کی سوچ کا ایک مثبت پہلو نہ صرف اس ناول

لہ ''کچھ عزیز احمد کے بارے میں'' افکار کراچی۔ دسمبر ۱۹۷۹ء ص: ۲۲

بلکہ آگے جاکر "ایسی بلندی ایسی پستی" میں بھی زندگی کی بصیرت کے حوالے سے توازن کی کیفیت کو ابھارتا ہے اور وہ یہ ہے کہ ان کے جنس زدہ کردار جنہیں ڈاکٹر احسن فاروقی "کمینے عاشق" کے نام سے پکارتے ہیں فطرت سے جنگ میں بالکل اختتام پر شکست احساس محرومی اور لاحاصلی کا کرب ناک عذاب سمیٹتے نظر آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ اپنی ذاتی کمزوریوں، کمینگیوں اور کج فہمی کو بروئے کار لاکر اپنے لیے ایک المیہ کی خریداری کرتے ہوں۔ "گریز" کا نعیم جو ایک طرف اپنی ہم وطن بلقیس کو اپنانے کی خواہش رکھنے کے ساتھ ساتھ مغرب میں مختلف عورتوں کو اپنی ہوس کا متواتر نشانہ بناتا رہتا ہے ہندوستان واپس آکر ایک شکست خوردہ انسان کا روپ پیش کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کنوارہ رہنے میں کون سی برائی ہے اور پھر دوسری جنگِ عظیم کے خاتمے کے ہر دوسرے تیسرے سال بعد یورپ کا سفر بھی صحیح ہے۔ ادھر ایلس کا کچھ پتہ نہیں تھا۔ میری عیسائن بن گئی تھی۔ اس کا اس حالت میں بوسہ لیتے ہوئے اس نے اس کے لبوں پر موت کی سی سردی محسوس کی تھی۔ بلقیس کسی اور کی ہو چکی تھی۔ وہ ڈپٹی کمشنر تھا اور اسے گیتا نگر میں ذمہ داری سنبھالنا تھی۔ مہ پارہ صلاح الدین، گیتی آرا اور جہاں آرا قریشی اس کو کچھ نہ دے سکتی تھیں۔ میری اس کے لیے بالکل ہی بے کار تھی۔ نہ اس کا جسم زندہ تھا نہ اس کی روح۔ اس کا دوست جیمسن کراکسلے ڈنکرک میں مر چکا تھا۔ بیگم نواب شہ زور کی اس کی شادی کے لیے کوششیں اس کے لیے بے معنی تھیں۔ اس کے سامنے خارجی زندگی کا پورا منظر نامہ لہو لہان تھا۔ تنہائی بھی عذاب ناک تھی۔ ہر شئے پر سے ملمع اتر چکا تھا ــــ وہ برہم پترا کے کنارے سے گیتا نگر پہنچ گیا۔ بے نیل و مرام ــــ اداس ــــ بالکل آخیر میں عزیز احمد

نے نعیم کے تعلق سے خوب رمزیہ الفاظ استعمال کئے ہیں۔

لہ "نعیم کے سرکاری جوتوں کے نیچے پھر گپتا نگر کی زمین
کانپنے لگی۔ حکومت کرنے والے اور ہوتے ہیں
اور محبت کرنے والے اور......!"

ان الفاظ میں نعیم کی نئی زندگی سے متعلق کئی اشارے پوشیدہ ہیں۔ سمجھنے والے ان سے اس کے آئندہ کردار کے بارے میں بہت کچھ سمجھ سکتے ہیں۔ یہ خاتمہ بالکل مناسب ہے اور اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ غیر فلمی ہے اور انسانی فطرت کے اعتبار سے بالکل حقیقی یعنی زندگی میں انسان کا مقدر کیا بنتا ہے اور کیا بننا چاہیئے؟ اس کا صحیح سراغ ہی مجموعی تاثر کو بلیغ بناتا ہے۔ اور نہ صرف یہ انجام اس ناول پر سجتا ہے بلکہ اس میں اور بھی قابلِ ذکر پہلو ہیں۔ اس میں کہانی کی روانی زوردار طریقے سے اپنا اثبات کراتی ہے اور اسلوب میں بیانیہ اور دوسری تیکنیکیں مثلاً خطوط نگاری، یادوں کا پہاڑ، اپنی ذات سے مکالمہ، مقامی و عالمی سیاست کا بیان، سب وحدتِ تاثر کی شامل ہیں۔ اس کے کردار بھی مجہولیت کا تاثر نہیں دیتے بلکہ اپنے بھرپور وجود کو قاری سے منواتے ہیں۔ اسکے گرد پوش پر کنہیا لال نے بالکل مناسب رائے دی ہے کہ تیکنیک، پلاٹ اور کردار سازی کے اعتبار سے بہت کم جدید اردو ناول اس سے ٹکر لے سکتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ "گئو دان" کے چھ سات سال بعد ظہور میں آنے والے اس ناول میں تیکنیک، پلاٹ اور کردار نگاری عزیز احمد کی فنی میچوریٹی MA-TURITY کا اشارہ ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر سلیمان اطہر جاوید کی اس رائے سے کوئی اختلاف نہیں کر سکتا کہ یہ ﷺ پہلی اور دوسری عظیم

لہ "گریز" ص: ۳۵۱

ٹہ "ناول نگار عزیز احمد کی یاد میں" ص: ۳۰

جنگوں کے درمیانی دور کا ناول ہے۔ اس دور کی معاشرت اور عالمی سیاست سب کو عزیز احمد نے انتہائی سلیقے اور انتہائی عمدگی کے ساتھ سمیٹ لیا ہے۔"

"گریز" کے بعد عزیز احمد بین الاقوامیت سے مقامیت تک واپس آتے ہیں۔ اور اگلے ناول "آگ" میں کشمیر کی جنسی استحصال اور مفلوک الحالی میں لتھڑی زندگی کا آئینہ دکھاتے ہیں۔ وہ کشمیر جاتے رہتے تھے۔ ان کا رواں قلم مقامی تاجروں اور سیاحوں کی عیاشیوں کو نیچرلزم کی پرانی روش کے تحت ہم تک پہنچاتا ہے۔ ان لوگوں کی پراگندہ زندگی پڑھنے والوں میں نفرت اور ہمدردی کے تاثرات ابھارتی ہے۔ عزیز احمد کشمیر کے تاجروں غضنفر جو، سکندر جو، عیاش نوابین، متمول سیاحوں کے گھناؤنے جنسی مقاصد پر شدید وار کرتے ہیں اور جیسا کہ بتایا گیا ہے کہ حسبِ سابق جنسی مناظر کے ذریعہ اپنے نقطۂ نظر کو ماجرہ کا حصّہ بناتے ہیں۔ اس ناول میں جنسی کھیل کی جزئیات بڑی وضاحت کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ "آگ" میں ملک التجار غضنفر جو اور سکندر جو سے متعلق عریاں مناظر "ہوس"، "مرمر اور خون" اور "گریز" ہی کی توسیع ہیں۔

"آگ" میں اکثر عورتوں کا شغل جسم فروشی دکھایا گیا ہے۔ تاہم غربت، بے بسی، مفلسی اور بے چارگی کا پہلو پڑھنے والے کی نگاہ سے اوجھل نہیں ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ جنسی مناظر کی تخلیق میں عزیز احمد کا مخصوص نقطۂ نظر قارئین کے سفلی جذبات کو بھڑکانا ہی ٹھہرتا ہے۔ اسی لیے ان کے پلاٹ میں خواجہ غضنفر جو، ان کے لڑکے سکندر جو اور پوتے انور جو، انگریز بدکردار عورت فیبی لائیڈ، روسی ڈانسر نیتی واسلوف، رجیا نان بائی کی بیوی زون اور لڑکی فضلی، بدمعاش نانجی رحمانہ وغیرہ کا خاص مقام ہے۔ یہ سب لوگ جنسی کھیل کے رسیا ہیں اور یوں لگتا ہے جیسے اس کے علاوہ

ان کی زندگی کا مقصد کچھ اور نہیں۔

ملک التجار خواجہ غضنفر جو خاصے شوقین آدمی ہیں عورت کے لیے خوب خرچ کرتے ہیں۔ اپنے گاہکوں بالخصوص انگریزوں کو خوب بیوقوف بناتے ہیں۔ ایک نان بائی رجبا کی بیوی زون سے منہ کالا کرتے ہیں اور ان کا لڑکا ان کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا زون کی لڑکی فضلی سے یہی شوق کرتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ وہ اپنی شادی کے دوسرے دن فضلی کے یہاں نقب لگا کر پہنچتا ہے۔ چار سو روپے اور زیورات دیتا ہے اور اپنی مراد پوری کرتا ہے۔ وہ عیاشی کے چکر میں دعوتیں بھی دیتا ہے۔ وہ مردولہ نامی لڑکی پر بھی فریفتہ ہے۔ اسے وہ لاکھوں روپے کے تحائف بھی دیتا ہے۔ لیکن وہ کافرادا اس کے دام میں نہیں پھنستی جس کا اسے بڑا دکھ ہے۔ اس کا لڑکا انور جو اس کے ان تماشوں سے بے زار ہے اس لیے کہ دولت برباد ہو رہی ہے لیکن سکندر جو پر اس کا کوئی اثر نہیں۔ عورت کے بغیر اس کی زندگی صفر ہے۔ اس کے کردار میں عورت کے لیے جو بے پناہ کشش پنہاں ہے اسے عزیز احمد نے اپنے مخصوص رنگ میں یوں واضح کیا ہے:

> [1] "فضلی نے پھر شرارت سے منہہ بنایا اور پھر اپنے پکے سرخ ہونٹ کو چمکدار، آبدار دانتوں میں دبا کر مسکرائی اور سکندر جو نے حسبِ وعدہ چار سو روپے کے نوٹوں کی گڈی اس کی گود میں رکھتے ہوئے اس کے لبوں کو چوما۔ پھر اس کے میلے بدبودار پھیرن کو علیحدہ کر کے سکندر جو نے دیکھا کہ اس کی عریاں جلد کی لچک اور تب و تاب پر نگاہ نہیں ٹھہرتی تھی یہاں تک کہ

---

[1] "آگ" مکتبہ جدید۔ لاہور، ۱۹۶۹ء بارِ سوم۔ ص: ۱۲۸

فضلی کھی کھی کھی ہنسی اور سکندر جُو نے پھونک
مار کر ٹمٹماتا چراغ گل کر دیا۔"

اس مثال سے یہ نکتہ بھی ابھرتا ہے کہ عزیز احمد کے یہاں جہاں
عورت بسبب غربت و افلاس جسم فروشی کے لیے مجبور ہے وہاں ان کے
یہاں بد معاش و بدکردار عورتوں کا مردوں کو بے وقوف بنا کر زیور، تحفے،
روپے وصول کر مسرت حاصل کرنا ان کے اس مخصوص کلچر کا حصّہ ہے کہ
جب عزت نیلام کی جائے تو دولت کیوں نہ سمیٹی جائے؟ اور اس عمل
میں ایسے مرد بھی سامنے آتے ہیں جو چاہتے ہیں کہ عورت کے توسط سے بھی
روپیہ گھر میں آئے لیکن جیسا کہ پہلے بھی بتایا گیا ہے کہ عزیز احمد اپنے
عیاش و بے راہ رو کرداروں کو سزا ضرور دیتے ہیں اسی لیے سکندر جو بھی
مکافاتِ عمل کا شکار بنتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> لہ "مجھے ان سفید عورتوں نے لوٹ لیا۔ میں نے وہ نیلم کی
> انگوٹھی مے ڈکسن کو دی تھی۔ اس نے اس دن
> کے بعد کبھی صورت نہیں بتائی۔ روز کرگی اس دن
> ٹینس کی نیکر پہن کر میری دکان پر آئی تھی۔ میں نے
> اسے وھسکی کی چھ بوتلیں اور ایک سونے کا سگریٹ
> کیس دیا تھا اور اسے اوپر لے گیا تھا ــــ کیسا مزا
> ــــ ہائے مجھے کیسی سخت تکلیف ہے۔"

اس کے بعد سکندر جو کی گردن ڈھلک جاتی ہے۔ اسے نیند سے
جگانا اب کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ یہاں عزیز احمد سکندر جو کو "گرنیہ"

لہ "آگ" مکتبہ جدید۔ لاہور۔ ۱۹۶۹ء بارِ سوم۔ ص: ۳۰۸

کے نعیم والی سزا ہی دیتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے کہ وہ جارج ایلیٹ کے ناولوں کے اس نقطۂ نگاہ سے متاثر ہوں کہ انسانی اعمال میں ان کے برے نتائج پنہاں ہوتے ہیں۔

"آگ" میں محض گھناؤنی جنسی معاملات ہی نہیں ہیں گو کہ انہی کی پیشکش میں عزیز احمد نے قلم کا زور دکھایا ہے۔ سیاست کا کھیل جو اطراف میں جاری وساری ہے وہ بھی کئی جنس زدہ کرداروں کے اعصاب پر سوار ہے۔ مہتاب لوٹ ہاؤس میں مقیم سیاست دان فوجی افسران، ٹھگی کرنے والی عورتیں، اعلیٰ خاندان کی بیگمات اور دیگر افراد اپنے اطراف کے سیاسی عمل بحوالہ مسلم لیگ تا کانگریس کشمکش، ہندو مسلم فسادات اور ان سب کے اثر سے پیدا شدہ معاشرتی دراڑوں کا ادراک رکھتے ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ رات کے تخلیہ میں مرد اور عورت دونوں سب کچھ بھول کر اپنی جنسی بھوک مٹانے میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ ویسے بھی ناول ۱۹۰۸ء سے ۱۹۴۵ء تک کے عرصے پر مشتمل ہے۔ یہ پورا عرصہ ہندوستانی سیاست اور بالخصوص دونوں عظیم جنگوں کے حوالے سے انتہائی ہنگامہ خیز اور ہیجان انگیز رہا ہے۔ لہٰذا ان کے حوالے ناول میں کشش کا باعث ہیں۔ اس سے ناول کے ماجرہ کا افق بھی وسیع ہوا ہے اور تاریخی و سیاسی رجحانات جو کہ ناولوں کا حصہ بنے ان کی ترویج اور ان کی فنکارانہ بلوغت کا بھی اہتمام ہوا ہے۔ جنس کے رمزیہ اشارے ہم بہت سے ناولوں بالخصوص "آگ کا دریا"، "اداس نسلیں" میں محسوس کر سکتے ہیں۔

"آگ" میں ماحول کی منظر کشی بہت عمدہ ہے جو کہ قاری کو اس میں کھو جانے پر مجبور کرتی ہے۔ کشمیر کی جغرافیائی، سیاسی، سماجی اور معاشرتی تصویر کشی میں عزیز احمد کرشن چندر سے آگے بڑھ جاتے

ہیں جن کے ناول "شکست" میں غربت، افلاس، جہالت، رجعت پسندی اپنے پروپیگنڈیائی لبادے کی بنا پر اپنے فنی مقام کو مستحکم نہیں ہونے دیتی جبکہ "آگ" کا کینوس اپنی جہات کی وجہ سے زیادہ وسیع ہو جاتا ہے اور اگر عزیز احمد کی جنسی کھیل کے مجنونانہ اور تلذذ آمیز اظہار کی خامی کو نظر انداز کر دیا جائے تو یہ زیادہ بھرپور اور پرکشش نظر آئے گا۔ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید کی بھی رائے یہی ہے کہ اس سارے ناول کے مطالعہ کے بعد کشمیر کی مجموعی طور پہ ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جو بڑی بھرپور، واقعی اور متاثر کن ہے۔

"آگ" میں ایک خاص علاقے کی معاشرتی زندگی کے بڑے مسائل تین نسلوں کے حوالے سے سامنے آتے ہیں جس میں انسانی تقدیر کا اہم پہلو شامل ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت کھل کر سامنے آتی ہے کہ سیاسی، سماجی اور تاریخی جبر انسانی زندگی میں بڑی اتھل پتھل پیدا کرتا ہے۔ یوں اس میں فرد کے انفرادی المیہ سے اجتماعی المیہ بھی ابھارا گیا ہے۔ اور وہ بھی اس طرح کہ ہم اسے دیگر معاشروں پر بھی منطبق کر کے ایک آفاقی نقطۂ نگاہ اخذ کر سکتے ہیں اور اس حوالے سے بھی "آگ" کی عزیز احمد کے ناولوں کی دنیا میں اہمیت بنتی ہے۔ اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس نے پلاٹ، تکنیک، مواد اور اسلوب کے اعتبار سے "ایسی بلندی ایسی پستی" کے لیے سازگار فضا تخلیق کی۔ اس ناول یعنی "ایسی بلندی ایسی پستی" سے حسن عسکری اس قدر متاثر تھے کہ انہوں نے اسے اردو کا "اجتماعی ناول" قرار دیا تھا۔

"ایسی بلندی ایسی پستی" عزیز احمد کے فکشن کے خزانے کا انمول موتی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگر ایک طرف اسے حسن عسکری نے

اردو کا اجتماعی ناول قرار دیا تو دوسری جانب ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں یہ رائے دی:

"دراصل "ایسی بلندی ایسی پستی" کردار کا ناول نہیں اس میں عزیز احمد نے ایک معاشرہ کو پیش کرنے اور اپنی مجموعی ہیت میں ایک پورے طبقے کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ یہ طبقہ حیدرآباد کا زوال پذیر اونچا ہے جس کی زندگی اب کھوکھلی اور بے روح ہو چکی ہے۔"[1]

ممتاز شیریں نے اپنی کتاب "معیار" کے اسی مضمون میں لکھا ہے کہ قرۃ العین کے برعکس جو اعلیٰ طبقے کو تحسین اور تمنا بھری نظروں سے دیکھتی ہیں۔ عزیز احمد اس طبقے کی گری ہوئی جنسی زندگی کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ عزیز احمد کے تعلق سے تو ممتاز شیریں کی رائے صحیح ہے۔ البتہ قرۃ العین حیدر پر جو الزام انہوں نے لگایا ہے، درست نہیں۔ اس لیے کہ قرۃ العین حیدر نے اعلےٰ طبقے کی سوچ کی کجی، ان کے چھچھورے رویوں اور مصنوعی آداب و فعل کو دھیمے لہجے میں جا بجا ہدفِ تنقید بنایا ہے۔ جس کا احساس قارئین کو "میرے بھی صنم خانے" سے "چاندنی بیگم" کے باضابطہ اور سنجیدہ مطالعہ سے ہو سکتا ہے لیکن یہاں بحث کا یہ موضوع نہیں۔ ممتاز شیریں اسی مضمون میں عزیز احمد کی واقعات کی فوٹو گرافی اور نیچریت سے دل چسپی کی جانب ٹھیک اشارہ کرتی ہیں اس لیے کہ عزیز احمد کا خاص فن یہ ہی تھا۔ اس ناول میں وہ اعلیٰ طبقے کی نفسیات کا بھرپور احاطہ کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے

---

[1] مضمون "پاکستانی ادب کے چار سال" معیار۔ نیا ادارہ لاہور ۱۹۶۳ء ص: ۱۸۴

ان میں ٹھہراؤ آچکا تھا اور اب وہ گہرائی کے ساتھ اس معاشرے کو
فوکس کر رہے تھے جس میں وہ خود بڑھے پلے تھے۔ جنسی زدگی اب بھی
ان کی تھیم THEME کا اصل ستون ہے لیکن پورا معاشرہ بھی ان کی
زد میں ہے۔ یہاں وہ ایک منجھے ہوئے ناول نگار کی حیثیت سے کہسار
کے پورے سلسلے کو دیکھتے ہیں اور تمام جزئیات کو گرفت میں لینے کی سعی
کرتے ہیں تاکہ اجتماعی صورتِ حال دھندلا نہ جائے۔ اس ناول میں گری
ہوئی جنسی زندگی کے عقب میں وہ زوال آمادہ معاشرہ کے اہم افراد
کے زہریلے روّیوں اور نفرت، کینہ، بغض، حرص و طمع کی اساس پر پھلنے
پھولنے والے انسانی رشتوں کی جھلک واقعیت سے معمور کر کے دکھاتے
ہیں اور یہ واقعیت ہمیں ایک خاص ذہن کی جھلک دکھاتی ہے۔ ہمیں
پتہ چلتا ہے کہ دولت، عزت، شہرت اور اعلےٰ خاندانی روایات پر فخر
کرنے کے احساس کے باوجود خوشی، مسرّت اور سکونِ قلب ناپید ہے۔
یہ ناول سوال اٹھاتا ہے کہ وہ کونسا ہلاکت خیز جبر ہے جس نے سکونِ
قلب چھین لیا اور اذیت، بے آرامی، بے چینی، بے قراری اور اداسی کے
کھوٹے سکّے جیب میں ڈال دیئے ہیں؟ ناول میں اس کا جواب موجود ہے۔
جو قاری اس کے تجزیہ سے حاصل کر سکتا ہے۔

"ایسی بلندی ایسی پستی" کا ہیرو سلطان حسین ہے۔ وہ نعیم
کے مقابلے میں حساس اور سنجیدہ کردار ہے۔ نعیم آخر میں سنجیدگی کو بروئے
کار لاتا ہے اور فلیش بیک میں پوری زندگی کا جائزہ لیتا ہے۔ اس میں
آخیر میں بھی ہر دو تین سال بعد یورپ کا چکر لگا کر اپنی مکروہ گھٹیا جنسی
زندگی کا احیاء کرتے رہنے کی لپک موجود ہے لیکن سلطان حسین کی سنجیدگی
المیہ کی ہیرو کی سنجیدگی ہے۔ عزیز احمد اس کے ذریعے زیر بحث سماج
کے ہر فرد کے المیہ کو واضح کرتے ہیں جس کا اعتراف ڈاکٹر جمیل جالبی بھی

اپنے مضمون "عزیز احمد ایک جائزہ" میں یوں کرتے ہیں:

لہ "وہ فرد کے مطالعہ سے ہیئتِ اجتماعی کا اتنی فنکاری سے مطالعہ کرتے ہیں کہ اس ناول میں فرد ایک تہذیب کا المیہ بن جاتا ہے۔"

تہذیب کا المیہ ظاہر کرنے کے لیے ماجرہ کی سطح کی بلندی درکار ہوتی ہے۔ اس جان لیوا تخلیقی کرب کے دائرہ کو عزیز احمد اپنے خاص لمحات میں توڑ کر باہر نکل جاتے ہیں۔ یہاں فحاشی یا عریانیت کا جادو اپنی جگہ موجود ہے مگر معاشرہ کی سچی تصویر کشی اور مضبوط کردار نگاری کے بل بوتے پر عزیز احمد فرد کی اس کجی اور ٹیڑھ کی عکاسی میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو یہ آگاہی ہمیں عطا کرتی ہے کہ فرد میں خوش نصیبی کا منفی کھوکھلا اور نام نہاد تصور، تقدیر کے عمل سے بیگانگی اور اپنے حشر کے عدم ادراک کی وجہ سے اس کی زندگی کو فلاکت کی تصویر بنا دیتا ہے۔ ایسا معاشرہ ریاکاری سے بہت کام لیتا ہے اور ریاکاری ہی اس ناول کا بنیادی شر Evil نظر آتا ہے۔ سلطان حسین خود تو نعیم، غضنفر جو اور سکندر جو کی مانند عورتوں کا رسیا ہے لیکن یہ گوارا نہیں کرتا کہ اس کی بیوی نور جہاں پر نظروں کا کڑا پہرہ بٹھائے ہوتے ہے۔ خارجی دنیا میں یہ سب لوگ باعزت ہیں، لوگوں کے سامنے یہ سب مہذبانہ اطوار کا مظاہرہ کرتے ہیں مگر داخلی محاذ پر یہ غلیظ جذبات کو غلیظ لفظیات کے سہارے ادا کرتے ہیں اور جھونپڑیوں میں رہنے والے جاہل، اجڈ، گنوار اور گلیڑ لوگوں کی سطح پر اتر آتے ہیں۔ سلطان حسین اور نور جہاں کا یہ مقالمہ اس

لہ "عزیز احمد ایک جائزہ"۔ سویرا۔ لاہور ۱۹۷۹ء ص: ۲۳۱

کی ایک چھوٹی سی مثال ہے:

"کس کو گھور رہی ہو؟" [1]

"کسی کو نہیں۔" نورجہاں نے غصّے سے اس کی طرف دیکھ کر آہستہ سے کہا۔

"تم برابر گھور رہی تھیں۔" اس نے آہستہ سے کہا۔

"میری جان مت کھاؤ۔" نورجہاں نے آہستہ سے اسی انداز میں کہا۔

"حرافہ، رنڈی۔" سلطان حسین نے بہت آہستہ سے کہا۔

سلطان حسین کے بار بار کے اس رویّہ سے نورجہاں کی فطرت تبدیل ہونے لگتی اور وہ بھی گھٹیا زبان استعمال کرنے لگتی ہے

"تو ہوگا حرامزادہ! ذرا زبان سنبھال کے بات کر۔ مجھ کو اپنی لونڈی سمجھ لیا ہے۔ خود تو اوّل درجے کا چھٹا ہوا بدمعاش ہے اور الٹا ہر وقت میری جان کے پیچھے پڑا رہتا ہے۔" [2]

دراصل سلطان حسین شروع ہی سے سادیت پسند SADIST ہے۔ وہ امریکہ پلٹ انجینئر ہے۔ امریکی کلچر سے اس نے فلرٹ کرنا سیکھا ہے اور پھر جب خود حیدرآباد دکن کی فاسد سوسائٹی میں فلرٹ کرنا عیب شمار نہ ہوتا ہو تو سلطان حسین کے لیے اس میں کوئی برائی نہ تھی۔ ایک

---

[1] "ایسی بلندی ایسی پستی"، مکتبہ جدید۔ لاہور ۱۹۴۸ء ص: ۱۶۹

[2] " " " " " " ص: ۱۸۸

پارٹی میں ایک پارسی لڑکی اس کی بے عزتی کرتی ہے لیکن وہ اس خبیث عادت سے پیچھا نہیں چھڑاتا۔ کملا سے اس کا عشق نور جہاں سے ڈھکا چھپا نہ تھا۔ خود اطہر اسے اب بھی چاہتا تھا اور سلطان حسین اسے دیکھ کر خون کے گھونٹ پیتا۔ ایک بار سینما میں نور جہاں کو اس کے برابر میں بیٹھا دیکھ کر وہ آپے سے باہر ہو گیا تھا اور گھر آ کر اس کی پٹائی کی تھی۔ جس کا نتیجہ نور جہاں کی جانب سے خلع کی درخواست دائر کئے جانے کی صورت میں نکلا تھا۔

خلع حاصل کرنے میں کامیابی سے دونوں کی زندگیاں نئی کہانیوں سے آشنا ہوتی ہیں۔ اطہر نور جہاں سے شادی کر لیتا ہے لیکن اس کو نور جہاں کی لڑکی سے نفرت ہے۔ ادھر سلطان حسین خدیجہ سے شادی رچا لیتا ہے۔ وہ اب ڈپٹی چیف انجینئر ہو چکا ہے۔ وہ کسی قیمت پر نور جہاں کو بھول نہیں سکتا۔ دوسری شادی سے قبل نور جہاں کا اطہر سے ملنا اور لوئس کے ساتھ ڈانس کرنا اسے کچوکے لگاتا ہے مگر اب وہ مجبور ہے۔ خدیجہ اس سے محبت کرتی ہے اور مقابلہ نہیں کرتی جس سے اس کی سادیت پسندی مجروح ہوتی ہے۔ اب وہ کس سے انتقام لے ..... یوں نئی صورتِ حال اس کے لیے سوہانِ روح ہے۔ وہ دو بچوں کا باپ بن چکا ہے لیکن سکون غائب ہے۔ آخر ایک دن وہ دل کے دورے کا شکار ہو کر اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کا دوست سریندر اسے جس فلسفیانہ انداز سے شراب کے نشے میں یاد کرتا ہے وہ عزیز احمد کی اس قوتِ اظہار کی دلیل ہے جو اکثر ناولوں کے لیے ایک اچھی عالمانہ روایت بھی بنی ہے۔

لے " اور آنکھیں لڑاؤ سلطان حسین! بیٹے تمہیں نہ جینے کا کبھی سلیقہ

لے "ایسی بلندی ایسی پستی" ص : ۲۶۱

آیا نہ عاشقی کا۔ تم میرے طبقے کی طرح اندر سے گندے
تھے ــــــ گندے انڈے ــــــ اسی طرح جیئے
اسی طرح مرے ــــــ!"

۱ے "سب کچھ تاریکی کی طرف جارہا ہے۔ ستاروں کی درمیانی
خلائے مکانی کی طرف ــــــ!"

۲ے "تو سلطان حسین بڑے مزے میں مکان بناتا بناتا تین سوکھی
چٹانوں سے ٹکرا گیا ــــــ دریا ــــــ سمندر ــــــ وقت ــــــ
ساحل پر ہڈی کی تپسیا ــــــ وقت جو تباہ کرتا ہے
یہی حفاظت کرتا ہے ــــــ!"

ناول میں سلطان حسین کا انجام ہی مکافاتِ عمل کے تحت ظہور میں نہیں آتا۔ بلکہ اور کردار بھی اپنے کئے کی سزا بھگتتے ہیں۔ نور جہاں کا بہنوئی ابوالہاشم جو رزقِ حرام میں غرق تھا بے پناہ شرابِ کباب کے نتیجے میں یرقان بگڑنے پر مر جاتا ہے۔ نور جہاں کا دوسرا بہنوئی حیدر محی الدین رنڈیوں سے تعلق کی بنا پر آتشک اور سوزاک کا مریض بن جاتا ہے۔ اس کی بیوی سرتاج بھی اس کے جراثیم کی وجہ سے مریضہ بن جاتی ہے۔ یوں سنجر بیگ کا خاندان آفات کا شکار بنا رہتا ہے۔

"ایسی بلندی ایسی پستی" میں چونکہ پورے معاشرے ہی کو فاسد

۱ے "ایسی بلندی ایسی پستی" ص: ۲۶۱
۲ے " " " ص: ۲۶۱

یعنی جنسی برائیوں کا شکار دکھایا جاتا تھا اس لیے دوسرے خاندانوں
کے کردار بھی ہوس پرستی اور بے حیائی کے حوالے سے تخلیق کئے گئے ہیں۔
جس سے اجتماعی ناسوروں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ذی جاہ جنگ جو اپنے
حسب و نسب پر فخر کرتے ہیں، اپنے تکبر بلکہ جہالت میں اپنی تینوں لڑکیوں
کو تعلیم دلانا بھول جاتے ہیں لہٰذا احمدی، سروری اور انوری تینوں آوارہ
گرد ہو جاتی ہیں۔ ان میں سے سروری کی شادی حیرت انگیز طور پر نور جہاں
کے بھائی خاقان سے ہو جاتی ہے جو ایک دن اس کے کمرے سے شوکت
محمود کو نکلتا دیکھ کر اسے رنڈی کے طعنہ سے نوازتا ہے اور جواباً سروری
اسے بھڑوا کہتی ہے۔ اسی طرح نور جہاں کی ماں زمانی بیگم کی انگریز سوتیلی
ماں گریس اسکرو سے دو بہنیں آوارہ گردی میں اپنی مثال آپ ہیں۔ مسز کاظم
شہلوی کی غیر شادی شدہ لڑکی جلیس گھر سے بھاگ چکی تھی۔ وہ بیک
وقت سموئیل اور رائے سے فلرٹ کرتی تھی۔ آخر میں اس کی شادی سموئیل
سے ہو ہی جاتی ہے اور حد تو یہ ہے کہ رکاب جنگ مرحوم کی بیوی زینت
رکابِ انگریز کپتان لوئیس سے آنکھ لڑاتی ہے!

ان چند مثالوں سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ عزیز احمد نے
ہر شخص کے اپنے اپنے جہنم کو خوب آشکار کیا ہے۔ ان کو یہ کریڈٹ جاتا
ہے کہ اس ناول کے اتنی بڑی تعداد میں کرداروں کے ساتھ انہوں نے انصاف
کیا ہے۔ کوئی کردار ایسا نہیں جس کی ابتدا اور انتہا سامنے نہ آجاتی ہو۔ ہر
مرد اور عورت ماجرہ کے ساتھ فن کے تمام لوازمات کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔
کہانی میں کہیں لوجھل پن نہیں ہے۔ اسی لیے تقریباً سب ہی لکھنے والوں
نے اس ناول کو سراہا ہے۔ حسن عسکری جن کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ فلیب
کی رائے میں اس ناول کو نیا تجربہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ حیدرآباد دکن
کے امیر طبقے کی تصویر اس سے پہلے اتنی کامیابی پیش نہیں کی گئی۔ وہ نرمی

اجتماعیت میں بھی پھنس کر نہیں رہ گئے۔ انہوں نے انفرادی کرداروں کا لحاظ رکھا اور انہیں پوری طرح نمایاں ہونے کا بھی موقع دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر ہمیشہ ان کے فن کا اعتراف کرتی رہیں۔ ڈاکٹر عبد السلام بھی اپنے تحقیقی مقالے میں زندگی کی حقیقی تصویر کشی کے حوالے سے اس ناول کو ان کا شاہکار قرار دیتے ہیں اور " امراؤ جان ادا" سے تقابل کرتے ہوئے اس ناول کے توازن کی اعلیٰ مثال کے معترف نظر آتے ہیں۔

ان حوالوں کے ساتھ ساتھ شمیم احمد کے مضمون " اردو کا زندہ جاوید المیہ۔ عزیز احمد" کا تذکرہ بھی ضروری ہے جنہوں نے عزیز احمد کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی تھی۔ ان کی پہلی شخصیت حسن و جمال کی کامل مثالوں کی طرف کھنچ جانے کا جمالیاتی ذوق رکھتی تھی اور دوسری شخصیت ایک سماجی انسان (ایک نیم حیوانی سطح پر زندہ ہے) جس کے اندر شدید جنسی جذبے کی ناآسودگی سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ ان کی ذات کے اس حصے میں عورت اور عورت کے جسمانی قرب کی شدید خواہش انہیں ایک سفلی جذباتیت میں مبتلا رکھتی ہے۔ جس میں ہوس کاری، جنسی ناآسودگی، اپنی مرضی کی عورت سے محرومی کا شدید غلبہ پایا جاتا ہے اور یہ شخصیت ان کے ناولوں اور افسانوں کے بیشتر مواد کو جنم دیتی ہے۔

شمیم احمد کے نزدیک ان دونوں شخصیتوں کا ٹکراؤ عزیز احمد کے لیے ایک المیہ تھا جس کی بناء پر انہیں نقصان پہنچا۔ وہ لکھتے ہیں:۔

لے " عزیز احمد اردو کے واحد ادیب ہیں جن کی شخصیت دو

لے " اردو کا زندہ جاوید المیہ۔ عزیز احمد" نیا دور، کراچی۔ ۱۹۸۲ ص: ۲۱۳

مکمل خالوں میں بٹی ہوئی تھی اور یہ ان کی شخصیت کا المیہ
ہے کہ وہ اپنے کسی جوہر کو چمکا کر ایسی روشنی پیدا نہیں
کر سکے جو ان کی فکر کو متعین کر سکتی۔''

شمیم احمد نے اپنی اس رائے کو اپنے مضمون میں مضبوط دلائل کے ساتھ ثابت کیا ہے۔ انہوں نے "گریز" کے ساتھ ساتھ "ایسی بلندی ایسی پستی" کو بھی اہم قرار دیا ہے۔ اور ان کی اس اہمیت کو انہوں نے ناول کی مجموعی صورتِ حال اور خود عزیز احمد کے انفرادی فن کا منزل بہ منزل تجزیہ کرتے ہوئے واضح کیا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوا کہ فنی و فکری خامیوں کے باوجود اس ناول کے حوالے سے وہ اہم ناول نگار ٹھہرائے جاتے رہیں گے۔

مگر یہ ضروری نہیں کہ کسی شاہکار ناول لکھنے کے بعد کوئی ناول نگار اپنے فن کے TEMPO کو برقرار رکھے۔ کم از کم "شبنم" نامی ناول یہ ہی ظاہر کرتا ہے۔ یہ عزیز کا آخری ناول ہے۔ اس کے مطالعہ اور تجزیہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ ناول ان کی ناول نگاری کے زوال کا اشارہ ہے۔

"شبنم" کا ہیرو ارشد علی خان ایک مراقی، چھچھورا، گھٹیا فطرت، متکبر اور جنسی جنونی ہے۔ وہ "دکن ایڈورڈ" کا مدیر ہے اور اپنی اعلیٰ نسبی پر نازاں ہے۔ اس کی زندگی کا مقصد ہے کہ وہ کسی طرح اس نتیجہ پر پہنچ جائے کہ شبنم واقعی عصمت مآب ہے۔ اس کے کنوارپن کے سلسلے میں بقول ڈاکٹر عبدالسلام وہ پولیس کی سی تفتیش کا انداز اختیار کرتا ہے جو کہ حیرت انگیز طور پر آخری لمحات تک نامکمل رہتی ہے!

ارشد جب بھی اسے خط لکھتا ہے یا ملاقات کرتا ہے تو اس کی گفتگو کا موضوع اس کا کنوارپن ہی ہوتا ہے۔ وہ جب اس کا بوسہ لیتا ہے تب بھی اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس میں اس کا ردِ عمل کنواری لڑکی جیسا

خود شبنم بھی اسے اپنے کنوار پن کا یقین دلانے میں تھکتی نہیں ہے۔ دونوں ایک خاص قسم کے مراقی ہیں۔ شبنم اسے اس نظریہ کا تابع بنانا چاہتی ہے کہ مرد جسمانی محبت پر اصرار نہ کریں تو بہتر ہے کیوں کہ اس میں روحانی کشش اور عقیدت کی موت ہے۔ اس کے لیے صرف قلبی لگاؤ ہی کافی ہے مگر وہ اس کی طرف سے بدستور مشکوک ہی رہتا ہے۔

ارشد جس ادھیڑبن میں گرفتار ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا اخبار کوئی جن یا بھوت شائع کرتا ہے جبکہ وہ سراغ رساں کی مانند شبنم کی عفت مآبی کی تصدیق میں ہمہ تن معروف ہے۔ اس نے اپنے مقصد کے لیے کارندے بھی چھوڑ رکھے ہیں جو انہیں ان افراد کے ناموں سے آگاہ کرتے رہتے ہیں جنہوں نے مبینہ طور پر شبنم کو خراب کیا ہوگا۔ ایک مقام پر وہ شبنم کو لکھتے ہیں:

> لہ "اب بھی مجھے کچھ یہ احساس ہے کہ تم ایک نہیں تین لڑکیاں ہو۔ ان میں سے ایک نے نوازش سے محبت کی۔ دوسری نے منظور سے ہوس پرستی کی اور تیسری جو پہلی بھی ہے اور دوسری بھی اس نے عشق اور ہوس کے درمیان کہیں مجھے اپنا اسیر کر رکھا ہے۔"

ان الفاظ سے ارشد کی پست ذہنیت کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ گو کہ وہ اپنی خاندانی شرافت کے گھمنڈ کا شکار رہے لیکن اس کا کردار اسے بازاری قسم کا فرد ثابت کرتا ہے۔ اس کا عشق کسی بلندی کو نہیں چھوتا۔

ارشد کی کردار نگاری بھی مجہولیت اور سپاٹ پن کو جنم دیتی

لہ "شبنم" مکتبۂ جدید لاہور - ۱۹۶۲ء ص: ۱۸۷

ہے۔ شروع سے آخیر تک اس کا موضوع محض شبنم کا کنوارپن ہے۔ جس کے بارے میں وہ بہت زیادہ مشکوک ہے اور شبنم کی کسی بھی دلیل کو ماننے کے لیے تیار نہیں۔ اس کے خطوط میں بھی یہی رٹ ہے۔ جو ایک قسم کی اکتاہٹ MONOTONY کا تاثر ابھارتی ہے۔ مکتوب نگاری کی یہ تیکنیک جو کہ عزیز احمد کے فن جلا بخش سکتی تھی "شبنم" میں آتے گھس اور گھٹ بن جاتی ہے۔ اگر ان خطوط میں موضوع کا تنوع ہوتا تو اکتاہٹ کا تاثر ختم ہو جاتا۔ اس سے ثابت ہوا کہ ماجرہ کی سوئی اس ناول کے ریکارڈ پر ایک جگہ اٹکی رہتی ہے جس کا نقصان یہ ہوا کہ "شبنم" میں کہانی حقیقی تخلیقی حرارت سے سے محروم ہو گئی۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے جو کہ عزیز احمد کو سب سے بڑا ناول نگار قرار دیتے تھے ۱۹۵۲ کے ساقی کے ایک شمارے میں لکھتے ہیں کہ شبنم کے کردار پر عزیز احمد نے بڑی توجہ صرف کی لیکن اس کردار کی کہیں نبض چلتی ہوئی محسوس نہیں ہوتی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے ارشد کے کردار پر بھی تنقید کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ "گریز" کے نعیم اور "ایسی بلندی ایسی پستی" کے سلطان حسین سے کم خود غرض یا کم کمینہ عاشق نہیں ہے۔

در حقیقت "شبنم" اپنے موضوع ہی کے اعتبار سے سطحی ہے۔ یہ کسی جنس زدہ قاری کے اسفل جذبات ہی کو متاثر کر سکتا ہے لیکن باشعور قاری کے لیے اس کے موضوع میں جو کہ غیر ضروری اعادہ اور اکتاہٹ سے معمور ہے، کوئی کشش محسوس نہ ہو گی۔ شوپن ہائر نے ناول کے تعلق سے کہا تھا کہ ناول نگار کا فرض ہے کہ ناول میں بڑے واقعات دکھائے اور چھوٹے واقعات کو دلچسپ بنا کر پیش کرے۔ اس لحاظ سے "شبنم" میں نہ چھوٹے واقعات ہیں نہ بڑے۔ زیادہ

سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ارشد کی شبنم سے ملاقاتیں اور اس کے ساتھ گھٹیا جنسی حرکات و سکنات دل چسپی کا باعث ہیں تو یہ کوئی وصف نہیں ہوا۔ ارشد کی شخصیت کو دیکھتے ہوئے یہ حرکتیں ابتذال کا تاثر پیش کرتی ہیں اور سنجیدہ قارئین کے لیے بارِ گراں ہی ثابت ہوتی ہیں۔ اس تناظر میں ارشد کا پورا کردار ہی مجہول اور غیر حقیقی ثابت ہوتا ہے۔ عزیز احمد اس کردار نگاری میں یقیناً مات کھا گئے ہیں مگر ڈاکٹر احسن فاروقی کی اس رائے پر کہ شبنم کی نبض چلتی نہیں محسوس ہوتی، کلیتاً اعتبار کرنے کو جی نہیں چاہتا اس لیے کہ وہ جس طرح اپنے کنوارپن کو ثابت کرنے کی خاطر مضحکہ خیز اور ناقابلِ یقین دلائل لاتی ہے وہ اس کی ہوشیاری نیز عیاری کو ظاہر کرتے ہیں عورت کی فطرت میں گھر بسانا شامل ہوتا ہے۔ اپنی فطرت کے اعتبار سے وہ مرد سے اپنا مؤقف منوا کر اس کی زندگی میں ہمیشہ کے لیے داخل ہونے کی حتی المقدور کوشش کرتی ہے۔ پھر شبنم جیسی لڑکی جس کے لیے مشہور ہے کہ اس کی رگوں میں طوائف کا خون بھی شامل ہے اپنی عزتِ نفس کی بحالی کے لیے بہت آگے تک جا سکتی ہے۔ اس کے لیے اس کا یہ جملہ —— "مجھ سے شادی کرکے دیکھ لیجئے آپ کی تسلی ہو جائے گی —— !" بڑا جرات مندانہ اظہار ہے۔ یہ پورا جملہ ایک ایسا جال تھا جس سے صرف ارشد جیسا مشکوک اور مراقی شخص ہی نکل بھاگا ورنہ کوئی دوسرا شریف النفس انسان مطمئن ہو کر اپنا لیتا۔ یہاں شبنم کی بدقسمتی آڑے آتی ہے ورنہ اس نے ابتدا سے انتہا تک کامیابی حاصل کرنے کے لیے کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ گو کہ وہ ایک سپاٹ ہی کردار ہے لیکن اس میں زندگی کچھ نہ کچھ رمق نظر آتی ہے۔ اگر اس کی جگہ ارشد جیسا ہی مجہول اور ریچوں سیوں کا مریضہ نسوانی

کردار وضع کر دیا جاتا تو شاید عزیز احمد کو اپنے ناولوں "ہوس" اور "مرمر اور خون" کی طرح "شبنم" کو بھی مسترد کرنا پڑتا۔

"شبنم" میں دوسرا فنی عیب یہ ہے کہ قصہ کو خواہ مخواہ طوالت کا شکار بنایا گیا ہے۔ ارشد شبنم کو شروع ہی میں دھتکار سکتا تھا۔ لیکن وہ ایسا نہیں کرتا۔ اس کے لیے عزیز احمد کو خطوط کے ذریعہ تجسس کے عنصر کا سہارا لینا پڑا جو موضوع کی یکسانیت اور دونوں جانب سے ایک ہی مؤقف پر بحث و مباحثہ کی نذر ہو گیا۔ ارشد ایک قسم کا بزدل کردار ہے۔ وہ سماج کا باغی بھی نہیں لہٰذا اس کی تحقیق و تفتیش ناول کو بلندی نہ دے سکی۔ عزیز احمد نے جس موضوع کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے وہ حیات و ممات کے کسی یونیورسل UNIVER SAL پہلو کے مدار میں بھی داخل نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے معاشرہ میں موجود ارشد جیسے لوگوں کے ذہنی فاسد پن کو اجاگر کرنا چاہتے تھے جسے وہ ایک طویل افسانے میں بھی برت سکتے تھے۔ بہر حال یہ سوال اٹھتا رہے گا کہ عزیز احمد "شبنم" میں کون سی انسانی سچائی یا آفاقی حقیقت کو دریافت کرنا چاہتے تھے؟ ناول کو پڑھنے سے اس کا جواب نہیں ملتا۔ خود شبنم کے خطوط میں روحانی محبت اور جسمانی تقاضوں کے حوالے سے جو فلسفیانہ مباحث جو عزیز احمد نے چھیڑے ہیں وہ شبنم کی مکاری اور چالاکی کو دیکھتے ہوئے غیر مؤثر ثابت ہوتے ہیں اور کسی بھی سچائی کو نہیں ابھارتے فلسفیانہ سچائی کے اظہار کے لیے ضروری ہے کہ کردار بھی سوچ و عمل کے لحاظ سے مضبوط سطح کا حامل ہو۔ کم از کم ارشد اور شبنم دونوں اس منصب کے اہل نہیں ٹھہرتے۔ بازاری قسم کی صورتِ حال میں تو شبنم کے فلسفیانہ دلائل بھی پانی میں جھاگ کی مانند بیٹھ جاتے ہیں۔ شاید قرۃ العین حیدر کو بھی اس حقیقت کا احساس تھا کہ "ایسی بلندی ایسی پستی" کے بعد عزیز احمد

ے ناول نگاری کے فن کا گراف نیچے آگیا تھا تب ہی انہوں نے اپنے مضمون "کچھ عزیز احمد کے بارے میں" لکھا تھا:-

> [1] "مصنف سے توقع کی جا سکتی تھی کہ "گریز" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" سے بہتر ناول لکھیں گے مگر انہوں نے دوسری لائن داب لی۔"

ان کے نزدیک ان کی دوسری لائن غالباً سیاست اور مسلم کلچر پر لیکچرز، مطالعہ اور کتابوں کی تصنیف تھی۔ بہر کیف "شبنم" ان کا واٹرلو ثابت ہوا۔ عزیز احمد آدمی بہت پڑھے لکھے اور عقلمند تھے۔ "شبنم" کے بعد انہوں نے چھوٹے کینوس یعنی طویل مختصر افسانے یا یوں کہہ لیجئے ناولٹ پر کامیاب طبع آزمائی کی۔ ان کا یہ آخیر کا سرمایہ اردو فکشن کا قابلِ ذکر حصہ ہے۔ قرۃ العین حیدر اس کی بھی معترف ہیں۔

عزیز احمد کو فکشن میں قابلِ ذکر رتبہ دلانے کے لیے ان کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" ہی کافی ہے گو کہ قرۃ العین حیدر "گریز" کے حوالے سے بھی ان کی عظمت کو تسلیم کرتی نظر آتی ہیں لیکن "گریز" اپنے مجموعی فنی مزاج میں "ایسی بلندی ایسی پستی" سے ٹکر نہیں لے سکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ عزیز احمد نے اس وقت ناول نگاری کا سلسلہ شروع کیا جب اس فن کو ارتقائی منزلوں تک لے جانے کے لیے بڑی مساعی کی ضرورت تھی۔ ۱۸۹۹ء میں "امراؤ جان ادا" کے ساتھ ایک موڑ پیدا ہوا تھا جب پریم چند آگے بڑھے اور "گئودان" تک آتے آتے انہوں

---

[1] "کچھ عزیز احمد کے بارے میں" ص: ۲۸

نے سماجی حقیقت نگاری اور نظریاتی انسان دوستی کے حوالوں سے اپنے تغیر بکف و ہیجان انگیز سیاسی و سماجی دور کو منقلب کیا۔ پھر سجاد ظہیر نے "لندن کی ایک رات" نامی ناولٹ سے بیانیہ کی خوبیوں، اسلوبیاتی دل کشی، تیکنیکی تجربے بحوالہ شعور کی رَو، موضوعاتی رچاؤ، ہیئت میں خوشگوار تبدیلی اور نئے مواد کے حسن اور فنی جائزکاری کا جو مظاہرہ کیا اس میں عزیز احمد نے بھی اپنا کردار اپنی خامیوں اور خوبیوں کے ساتھ ادا کیا۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے کبھی انسان کی مکمل شخصیت کو کھنگالنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور عورت و مرد کو محض فطرت کی پاسداری میں برہنگی کے لوازمات کے ساتھ دکھانے پر اکتفا کیا اور اپنی مخصوص سوچ کے تحت ہر معاشرہ کے زوال کے اسباب بالخصوص مرد اور عورت کے درمیان غلیظ جنسی کھیل میں تلاش کئے اور انسانی زندگی سے متعلق مثبت اقدار کو عام طور پر نظر انداز کیا۔ ان کا جنس برائے جنس کا نیچری، غیر استعاراتی، غیر تشبیہاتی اور غیر علامتی طرزِ اظہار جس سے یہ تصور برآمد ہوتا ہے کہ حیدرآباد دکن اور کشمیر میں عورت "بستر کی گرمی" کا وسیلہ تھی، عام طور پر تنقید کی زد میں رہے گا۔ اپنے جنس زدہ کرداروں کے عمل ACTION میں اگر وہ غیر جنسی افعال کو اس طرح پیوست کرتے کہ انسان کی پوری زندگی کا مختلف جہات کے ساتھ انعکاس ہوتا تو بہتر ہوتا۔ جنس نگاری ان کی سوچ اور مزاج میں رچی بسی نہ ہوتی تو وہ زیادہ بلندی پر پہنچتے۔ صحت مندانہ جنس نگاری اچھا فن ہے۔ اس سے بڑا فن تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ عزیز احمد نے شعوری طور پر اپنے مرد کرداروں کی مریضانہ جنسی نفسیات ہی پر توجہ مرکوز کیے رکھی اور جہاں دوسرے پہلو پس منظر یا جھلکیوں کی صورت میں دکھائے بھی جیسے "آگ" میں غربت، بھوک اور افلاس سے پیدا شدہ بقا کا مسئلہ، "گریز" میں مغرب کا کلچر

"شبنم" میں چھوٹے گھرانے کی بڑے گھرانے میں جگہ پانے کی مضحکہ خیز
خواہش، اور "ایسی بلندی ایسی پستی" میں حیدر آبادی معاشرہ میں دولت،
ثروت اور اعلیٰ نسبی کے باوجود فرسٹریشن اور مایوسی کے کربناک لمحات
تو ان سب کو بھی ضرورت بے ضرورت جنسی کھیل میں ملفوف کر کے ہی
انہوں نے پیش کیا جس سے یہ تاثر پیدا ہوا گویا کہ وہ جنسی موضوعات کے
طلسم کا مکمل شکار ہوں اور اسے ادب کے لیے مقصود بالذّات تصور کرتے
ہوں۔ اب چونکہ ان کی جانب سے موضوع کا ٹریٹمنٹ TREATMENT
ایک خاص رخ سے تواتر کے ساتھ آتا ہے اس لیے ان کے فن کے
تجزیہ و مطالعہ میں اسے منفی قدر ہی کی حیثیت حاصل رہے گی لیکن ان
کے یہاں فنی اقدار کے حوالے سے قابلِ ذکر پہلو بھی ہیں: وہ ناول کے ہیئتی،
تیکنیکی، موادی، اسلوبیاتی اور تجرباتی ارتقا کے ضمن میں اپنی جگہ ضرور
بناتے ہیں۔ "لندن کی ایک رات" میں سجاد ظہیر نے اس وقت کے نئے بنائے
بیانیہ کے سانچے کو جس طرح تبدیل کر کے موضوعاتی، تیکنیکی اور اسلوبیاتی
تنوع کا ٹھوس احساس دلایا وہ مطالبہ کرتا تھا کہ اس لہر کو گرفت میں لے
کر اسے مستحکم کیا جائے۔ عزیز احمد کا یہ کنٹری بیوشن CONTRIBUTION
ہے کہ انہوں نے ناول کے کاز CAUSE کو اپنی خوبیوں اور
خامیوں کے ساتھ آگے بڑھایا۔ ہم ان کی خامیوں کے باوجود ان کی نفی
کرنے کے متحمل نہیں ہو سکتے اس لیے کہ ہمیں ان کے بعد میں آنے والے
اہم، قابلِ ذکر اور بڑے ناول نگاروں کی نفی کرنا پڑے گی۔ کون نہیں جانتا
کہ توانا جڑوں کی عدم آگہی سے پورا درخت نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔

شامِ اودھ" ــــ ایک تازہ جائزہ

قرۃ العین حیدر ہی کی طرح ڈاکٹر احسن فاروقی وہ فنکار ہیں جنہوں نے اپنے ناول "شامِ اودھ" کے ذریعہ اودھ کی مخصوص تہذیب کے زوال کو پیش کیا اور یوں تہذیبی رجحان کی آبیاری کی۔ تہذیبی رجحان کے اثبات کے لیے ضروری ہے کہ اشاراتی طور پر ایسے فرد کو نمائندہ بنایا جائے جو معاشرتی ڈھانچے کی تمام جہات کو سمیٹ لے۔ نواب ذوالفقار علی خان وہ کردار ہیں جن کے حوالے سے اودھ کی گرتی ہوئی ساکھ کا قاری ادراک کرتا ہے۔ نواب صاحب کے چھ بیٹے ہیں اور روائتی وضعداری کی قدر ان پر ختم نظر آتی ہے۔ ان کی شخصیت کی تصویر کشی میں ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے فن کی بالیدگی کے ساتھ مظاہرہ کیا ہے۔ ان کو انہوں نے کچھ اس انداز سے متعارف کرایا ہے:-

"ان کا گورا چہرہ، سفید پٹھے اور سر پر سفید دوپلی ٹوپی، سفید سفید داڑھی، سب کا مکمل تاثر دیکھنے والوں کے دماغ پر عجب رعب اور اطمینان کا اثر ڈالتا تھا۔ ان کے ماتھے اور رخساروں پر بکثرت جھریاں پڑی ہوئی تھیں جن پر ہلکا گلابی خون جھلکتا تھا۔ یہ نواب ذوالفقار علی خان، ذوالقدر جنگ، سلیمان قدر مرزا تھے۔ اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب اور

وضعداری ان پر ختم سمجھی جاتی تھی۔"

ناول کے ماجرے کا تعلق انہی نکات پر استوار ہوتا ہے۔ یعنی اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب اور اس وضعداری کا خاتمہ جو نواب ذوالفقار علی خان ایسی بارعب اور پہلو دار شخصیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ جب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تہذیب کو مٹتا اور اس کے اثرات کے خاتمے کو موضوع بنایا جائے تو یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ان اقدار کو ناول میں جگہ ملے جو اب اضافی ہوتی جا رہی ہیں یا یہ کہ ان میں نمو کا خاتمہ ہو رہا ہے۔ وضعداری بھی اپنی اقدار کا ایک حصّہ ہے۔ نواب صاحب کے ساتھ ایک پورا خاندان ہے۔ گھر کے افراد کے ساتھ ساتھ نوکر چاکر اور باہر کی دنیا کے تعلق سے عزیز، دوست اور قرابت دار ہیں جنہیں انہوں نے ایک لڑی میں پرو رکھا ہے۔ ان سب کی خدمت، ان کے جذبات کا لحاظ اور ان کی زندگیوں کے داخلی اور معاشرتی نکھار کی ذمہ داری انہوں نے روایتی طور پر اٹھائی ہوئی ہے۔ ہر موقع پر ہزاروں روپے خرچ کر دینا ان کا بائیں ہاتھ کا کھیل تھا۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ کسی کو اس حقیقت سے آگاہی ہو کہ ان کا خزانہ تقریباً ختم ہو رہا ہے۔ اگر کسی بھی موقع پر نواب صاحب کسی دوسرے نواب یا جاگیردار سے نام و نمود یا وسائل کی نمائش میں پیچھے رہ جاتے تو شاید اسی وقت اپنی جان کو ختم کر لیتے۔ اسی طرح خاندانی روایات اور مخصوص شوخ و فکر کے جس خول میں وہ بند تھے اس سے باہر نکلنا بھی ان کی مخصوص تہذیب کے خاتمے کا رمزیہ اشارہ بنتا ہے۔ ان کے بھتیجے حیدر نواب خیر کفو ہیں۔ ان کے بھائی نے مرتے وقت ان سے وعدہ لیا تھا کہ وہ انہیں جدید تعلیم سے آراستہ کریں گے اپنے اس وضعدارانہ وعدہ نبھانے کی خاطر وہ انہیں انگریزی تعلیم دلواتے ہیں۔ حیدر نواب کا کردار بذاتِ خود اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب کے بطن سے نئی

اقدار کے طلوع ہونے کا بلیغ اشارہ ہے لیکن ناول میں جو کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کے باقی تمام ناولوں ہی کی طرح ڈرامائی ناول ہے کشمکش اور تجسس کے عناصر کا یوں انضمام ہوا ہے کہ نواب صاحب کی پوتی انجمن آرا سے نواب حیدر عشق کرتے نظر آتے ہیں اور یہ عشق کسی عام رومانی ناول والا عشق نہیں بلکہ پلاٹ کی ضرورت اور ماجرہ کے حقیقی اجزا کو ایک فنی وحدت عطا کرنے کے سلسلے کی کڑی ہے۔ نواب صاحب نے انجمن آرا کا رشتہ ایک آوارہ مزاج نکھٹو مگر خاندانی نواب سے طے کر رکھا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ غیر کفو حیدر نواب سے انجمن آرا کی شادی ان کے محل قصر الفضا کے سماجی، معاشرتی اور تہذیبی ستونوں کو مسمار کر دینے کے مترادف ہوگا اس نازک مقام پر وہ لمصابی تناؤ کا شکار ہو جاتے ہیں اور انہیں چاروں طرف گھپ اندھیر نظر آتا ہے۔

قصّے کو آگے بڑھانے کی خاطر ناول کے اہم کردار نوبہار کا اضافہ کیا جاتا ہے جو ایک ڈاکو کی لڑکی ہے اور نواب صاحب کی لونڈی۔ یہ انوکھی لونڈی انہیں ان کی زندگی کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں خاص خاص لمحوں کے لیے روشنی دکھاتی جاتی ہے۔ نوبہار کے لیے ڈاکٹر صاحب نے ہیروئن کا لفظ باصرار استعمال کیا ہے۔ انجمن آرا جیسے حیدر نواب کی منزل بنتا ہے ان کے نزدیک ناول پہ چھا جانے والا کردار نہیں ہے۔ نہ وہ تمام کرداروں کے درمیان کوئی رابطہ کا نشان ہے۔ نوبہار ہی حیدر نواب اور انجمن آرا کو آپس میں ملواتی ہے۔ مجالس کا انعقاد اس مقصد کے لیے استعمال ہوتا ہے اس کے علاوہ بھی وہ دونوں ملتے ہیں۔ حیدر نواب بڑھے لکھے اور اچھے عہدہ پر بھی فائز ہو جاتے ہیں۔ انہیں کسی دوسرے گھرانے کی زیادہ پڑھی لکھی لڑکی مل سکتی تھی لیکن وہ اپنے ہی خاندان کی لڑکی سے قربت کے خواہاں تھے جو حسن و کردار دونوں میں یکتا ہے۔ ان کا اس پر ریجھ جانا کفو اور غیر کفو کے فاصلے کو نئی قدروں کے تناظر میں ناول کے

لیے بہت ضروری ہے۔ اسی طرح نواب ذوالفقار علی خاں کا نئی قدروں کے لیے جگہ خالی کرنا بھی ضروری ہے جس کے لیے وقت ان کی زندگی کی قربانی مانگتا ہے۔ وقت کا قانون تغیر و تبدل کا قانون ہے۔ یہ انمٹ ہے اور تاریخ کے سفر میں وقت اسی قانون پر عمل پیرا رہا ہے۔ تغیر و تبدل کا طوفان ایک خاص وقت میں جمی جمائی تہذیب کو اکھاڑ پھینکتا ہے۔ تاکہ اس کے ملبے پر نئی عمارت تعمیر ہو سکے۔ اس نئی عمارت کے معمار حیدر نواب ہیں اور نواب صاحب جو اپنی گھٹتی ہوئی حیثیت کے آشنا و پار کھ ہیں نوبہار کے روبرو اپنے جذبات کو خاموشی سے بیان کر دیتے ہیں بالکل ایک گنہگار شخص کی مانند جو تخلیہ میں کسی درد آشنا سے سب کچھ کہہ دیتا ہے :۔

"اچھا سُن۔ میں اب خالی ہوں۔ ڈھول کے اندر خول۔ میری آمدنی قلیل اور اخراجات کثیر۔ میرا خزانہ قریب قریب ختم ہے۔"

غرض نواب صاحب اپنا وقت کسی نہ کسی طرح پورا کر رہے ہیں۔ اپنے خزانے کے بالکل ہی خالی ہونے کا خوف اور حیدر نواب اور انجمن آرا کی قربت کی اطلاعات اور ان کے نتائج کا ڈر ان کے اعصاب پر سوار رہتا ہے۔ وہ زندگی کی رزم گاہ میں نہتے ہیں اور شکست کا احساس کر کے پژمردہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ حالانکہ وہ کہتے ہیں ـــــ نوبہار تو سچ مچ جادوگرنی ہے یا یہ کہ تیری باتوں سے میرے بجھے ہوئے دل میں زندگی کی لہر آجاتی ہے ـــ مگر وہ اپنا کردار انجام دے کر اسٹیج سے رخصت ہونے کے منتظر ہیں رالف فاکس نے ناول کو دورِ حاضر کی رزمیہ نگاری کہا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ماضی کی رزمیہ نگاری کرتے ہیں جس کے زندہ کردار یہی نواب ذوالفقار علی خاں ہیں۔ ہنری فیلڈنگ جسے انگریزی کا پہلا باقاعدہ ناول نگار تصوّر کیا جاتا ہے، اپنے آپ کو سماجی مورخ کہتا ہے۔ اسی طرح

ڈاکٹر احسن فاروقی بھی اس خاص عہد کی سماجی تاریخ کو بخوبی بیان کرتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ اس عہد کے مقدرات سے بھی پڑھنے والے کو خوبصورتی سے آگاہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے احساسات کے نمائندے حیدر نواب ہی ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ روشن خیال اور روشن دماغ ناول نگار تھے۔ وہ ماضی کے مسمار ہوتے ہوئے کرم خوردہ معاشرے کی خوبیوں اور خرابیوں کو جگر کاوی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ جب نواب ذوالفقار علی خان اپنے دل پر سے بھاری پتھر ہٹا کر حیدر نواب سے انجمن آرا کی شادی کا عندیہ دے کر رخصت ہوتے ہیں تو حیدر نواب ہی ناول نگار کے جذبات سے پڑھنے والے کو آگاہ کرتے ہیں:۔

> "یہ سب ایک فرد کو نہیں بلکہ ایک تہذیب، ایک طرز عمل اور ایک معاشرت کو رونے آتے ہیں۔"

نواب صاحب کے مرنے سے نوبہار کی زندگی میں بھی اندھیرا چھا جاتا ہے۔ وہ چھپر کھٹ کی پٹی سے اپنا سر اس زور سے مارتی ہے کہ وہ پھٹ جاتا ہے۔ نواب صاحب کی وفات سے درد انگیزی PATHOS کی زبردست فضا قائم ہوتی ہے۔ میر کلو جو پھکڑ اور جگت باز ہیں نواب صاحب ہی کے دم سے محل میں مقیم تھے۔ ان کے مرنے پر وہ کہتے ہیں ـــ سیدانی اب ہم اس محل میں نہیں ٹھہر سکتے۔ اب ہمارے لیے یہاں جگہ نہیں۔ بلدیو سنگھ ایک پرانے وچن یا وعدہ کی بنیاد پر نواب صاحب سے جڑا ہوا تھا۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ وچن ختم ہو گیا ــــ ہائے رے بھیا وہ وچن ٹوٹ گوا۔ یوں وہ معاشرہ ختم ہوا جہاں ہندو مسلم شیر و شکر تھے۔ خاص طور پر نوابوں کی مذہبی رواداری تو اودھ میں مثالی رہی ہے۔

نواب صاحب کی موت اور لحد کا منظر اس قدر پر اثر طور پر لکھا

گیا ہے کہ اس کا تقابل فضل احمد کریم فضلی کے ناول "خونِ جگر ہونے تک"
کے قحط کے دو چار مناظر سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ آخر میں نواب صاحب
ایک عظیم ٹریجک ہیرو کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ انہوں نے جسمانی مصائب
SUFFERINGS نہیں بلکہ ذہنی کرب و اذیت کو ہیرو ہی کی طرح
برداشت کیا۔ اس سے بڑا ٹریجک ہیرو کون ہوگا جو اپنی تہذیبی متاع کو خود
لٹتے ہوئے دیکھے؟ عظیم حزنیہ ڈراموں میں اعلیٰ طبقے ہی کا فرد ٹریجک ہیرو
ہوتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی "شامِ اودھ" میں اسی ڈرامائی روایت پر عمل
کرتے ہوئے ایک جدید روایت کا یوں آغاز کرتے ہیں کہ اپنے ناول میں
ادنیٰ طبقے کی نوبہار کو ٹریجک ہیروئن کے طور پر پیش کرتے ہیں جس کا نواب
صاحب کے مرنے کے بعد کوئی مستقبل نہیں اس طرح وہ جیتے جی درگور
ہو جاتی ہے۔ یہ ناول ہی کا اعجاز ہے کہ اس میں پرل ایس بک PEARL-
S.BUCK کے ناول "داگڈ ارتھ" THE GOOD EARTH کا غریب
ہیرو پہاڑ جیسے مصائب برداشت کرنے کی بنا پر عظیم ڈراموں کے اعلےٰ
طبقے سے متعلق ٹریجک ہیرو کے مدِ مقابل آجاتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی
کی یہ عظمت ہے کہ وہ اعلیٰ و ادنیٰ طبقات سے ایک ایک ٹریجک کردار کو
ایک ساتھ پیش کر کے ڈرامائی ناول کی فنی توقیر کو بڑھا دیتے ہیں۔

"شامِ اودھ" کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں کردار، ماجرا اور
ماحول کا بہترین امتزاج پیدا کر کے اسے دلچسپ بنا دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر
احسن فاروقی ہنری جیمس کے اس مقولے کو اپنے مضامین میں اکثر دہراتے
رہے ہیں کہ ایسے ناول کو زندہ رہنے کا کوئی حق نہیں جو دلچسپ نہ ہو۔ اتفاق
سے اس ناول میں دلچسپی کے بہت زیادہ عناصر موجود ہیں۔ قصر الفضا کا
اندرونی ماحول، مجالس کا بیان، بیگمات اور اعلےٰ و ادنیٰ طبقات کی مخصوص
زبان، تقاریب کا حال چال اور کرداروں کا مخصوص و حقیقی چال چلن اور

اپنے اپنے فریم ورک میں ان کے افعال ' ROLES ' میلے ٹھیلے، نمائشیں جہاں جھوٹی انا اور نام و نمود کی تسکین کے لیے خزانوں کے وزن کو ہلکا کیا جاتا ہے اور دیگر سماجی و معاشرتی محفلیں GATHERINGS اور سب سے بڑھ کر حیدر نواب اور انجمن آرا کا حقیقی عشق اور نواب صاحب اور نوبہار کی دل چسپ ترین گفتگو ناول کے قصّے کو زبردست کشش کا باعث بناتی ہے یہ سب مل کر ناول کو ادبی سطح پر یقیناً کامیابی عطا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی کتاب تاریخ ادب انگریزی میں جین آسٹن JANE AUSTEN کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کا فن چاول کے دانہ پر قل ہو واللہ لکھنے کا فن ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو خود وہ بھی اس ناول میں اسی مرحلے سے گزر رہے تھے۔ انہوں نے جب یہ ناول لکھا تھا تو برصغیر کی تقسیم وجود میں آئی تھی۔ اس وقت وہ زبردست تخلیقی توانائی سے سرشار تھے جس کا مظاہرہ انہوں نے اپنے پہلے ہی اس ناول میں کیا۔ اور عجب اتفاق ہے کہ اپنی افسانہ نگاری میں وہ اپنی تخلیقی توانائی سے وہ فیض نہ اٹھا سکے کہ جس کے وہ اہل تھے۔ مگر آزادی کے پندرہ سال بعد ۱۹۶۱ء میں انہوں نے پھر "سنگم" کی شکل میں اپنا نقش جمایا۔ اتفاق سے وہ ۱۹۵۰ء میں تصنیف کردہ ناول ــــ رہِ رسم آشنائی ــــ اور ۱۹۵۱ء سے ۱۹۶۰ء تک تحریر کردہ پنجشاخہ ناولوں کی سیریز "ماشاء اللہ سے ایم اے" کے تین ناولوں "آبلہ دل کا"، "سنگِ گراں اور" اور "رخصت اے زنداں" میں "شامِ اودھ" یا "سنگم" جیسی شان نہ پیدا کر سکے گو کہ مذکورہ ناول بھی "شامِ اودھ" کے مانند تہذیبی رجحان کے تابع نظر آتے ہیں۔ ان کے اس سیریز کے آخری دو ناول منتظرِ اشاعت ہیں۔ البتہ ان کا سوانحی ناول "دل کے آئینہ میں" جو اب تک حرف "سیپ" میں قسط وار شائع ہوا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی فنی، اسلوبیاتی اور

تیکنیکی صلاحیتوں کی دلالت کرتا ہے۔ اس کا صحیح جائزہ صرف اسی وقت لیا جاسکتا ہے جب یہ کتابی صورت میں آجائے۔

بہرصورت "شامِ اودھ" اپنی تمام تر فنی خوبیوں کی بنا پر آج بھی دنیائے اردو ادب کا ایک دلچسپ اور یادگار ناول ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے دسمبر ۱۹۸۵ء کے "دستاویز" مطبوعہ راولپنڈی میں "شام اودھ ایک مطالعہ" کے عنوان سے بجا طور پر لکھا ہے کہ یہ ناول اردو ناول کے ارتقا میں خاص اہمیت کا حامل ہے نیز یہ کہ اس میں وہ فنی شعور موجود ہے جو ہر بڑی تخلیق کے لیے ضروری ہے۔

"ایسی بلندی ایسی پستی" میں ایک بہت وسیع کینوس پر زندگی کی تبدیلیوں کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ یہ ایک دور کی، ایک تمدن کی اور ایک تہذیب کی تاریخ ہے۔ ناول نگار کو اس پس منظر میں زندگی کے ڈرامہ کو پیش کرنے پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔"

ڈاکٹر یوسف سرمست
"بیسویں صدی میں اردو ناول"
نیشنل بک ڈپو۔ مچھلی کمان۔ حیدرآباد دکن۔

سنگم — ایک جائزہ

"آگ کا دریا" کے بعد "سنگم" وہ ناول ہے جس میں نو سو سال سے اوپر کی سیاسی و معاشرتی زندگی کا دو کرداروں مسلم اور اوما پاروتی کے حوالے سے احاطہ کیا گیا ہے۔ "آگ کا دریا" ڈھائی ہزار سالہ تاریخ پر محیط ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد سے ناول کا آغاز کیا ہے لہٰذا ان کے ہیرو مسلم کا نام اشاراتی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح اوما پاروتی جس کا تعلق ہندو برادری سے ہے اس قوم کا اشارہ بنتی ہے۔ جس کے ساتھ رہن سہن سے تہذیبی و تمدنی زندگی میں فطری تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں اور بالآخر برِ صغیر تقسیم ہوا۔ یوں دونوں قومیں علیحدہ ہو گئیں۔ اس کے لیے ڈاکٹر احسن فاروقی نے انتہائی بلیغ سچوالیشن SITUATION یہ پیدا کی کہ آخیر میں اوما پاروتی جیپ سے اتر کر اسی مندر میں جا کر پھر سے مورتی بن کر کھڑی ہو جاتی ہے جہاں سے وہ مورتی سے عورت بن کر مسلم کے گلے کا ہار بنی تھی!

مسلم تمام ادوار میں ورجینیا وولف کے اورلینڈو ORLANDO اور "آگ کا دریا" کے گوتم نیلمبر کی طرح زندہ ہے۔ یہ تینوں کردار ہر عہد کی حقیقی روح ہیں۔ مسلم ہندوستان میں مسلمانوں کی حکومت سے پیدا شدہ خصوصی حالات کا عکس ہے۔ وہ محمود غزنوی کی فوج کا سپاہی تھا۔ اسی کا

سلسلہ مکہ تک پہنچتا ہے۔ اس کی ماں مرچکی تھی اور اس کا باپ افغان عورت سے شادی کرکے اس سے لاتعلق ہو گیا تھا۔ وہ محمود غزنوی کی فوج کے ساتھ ہندوستان آیا۔ وہ گنگا جمنا کے سنگم پر آیا۔ وہاں اس نے ایک مندر میں اوما پاروتی کی مورتی کو دیکھا جو اسے دیکھ کر مسکرائی۔ وہ مبہوت ہو گیا۔ اس کا انجام ان دونوں کی شادی کی صورت میں نکلا۔ اسی عہد میں مسلمان سپاہی ہندو عورتوں سے شادیاں کر کے ان کو مسلمان بنانے لگے۔ یوں مسلمانوں کی تعداد اس حوالے سے بھی بڑھنے لگی۔

مسلم ایک بے قرار روح تھا۔ زندگی کے صحرا کی مہم جوئی اس کا شوق اور مقدر تھا۔ اس کی یہ فطرت اسے ایک مکمل کردار ROUND CHARACTER کا روپ عطا کرتی ہے۔ غزنی میں اس نے البیرونی کی ہندوستانی سفر سے متعلق کتاب کی نقلیں تیار کیں۔ گیتوں کے مطلب سمجھنے کی کوشش کی۔ ہندوستان میں اس نے پاروتی سے عشق کیا۔ اسے اپنے دل سے قریب رکھا۔ وہ وہ صوفی بنا حالاں کہ وہ صوفیہ سے مخالف تھا لیکن چوں کہ ایک دور میں پاروتی اس سے بچھڑ گئی تھی اور جب ملی تو بیراگن کے روپ میں اس لیے اس کا صوفی بننا ایک فطری امر تھا۔ وہ اسے لے کر پانی پت آیا، ردولی پہنچا اور پھر کبیر کا چیلہ بنا۔ مسلم کی سماجی مہم جوئی کے دوران اسلام کا اثر و رسوخ پھیلنا شروع ہوا۔ اس عرصے میں ایبک کا چوگان کھیلتے ہوئے مرنا، التمش کا بادشاہ بننا، اس کی موت، اس کی بیٹی رضیہ سلطانہ کا ملکہ بننا پھر دہلی میں بغاوتیں، گڑبڑ اور شورشوں کا برپا ہونا، بلبن کی بادشاہت، اس کا ظلم و ستم دیکھ کر اوما پاروتی بے ہوش ہوئی، پھر بلبن کا قتل، اس کے داماد علاءالدین خلجی کی تخت نشینی اور چتوڑ کی رانی پدمنی سے شادی کی خواہش اور جنگ جس میں وہ چتا جلا کر راکھ ہو جاتی ہے اور پھر ماحول میں جمالی رنگ و روپ کی آمیزش جس کی علامت حضرت نظام الدین اولیاءؒ ہیں، مسلم کا زمانے کی خاک چھاننا، محمد تغلق کا اس کو ایک لاکھ روپے انعام دینا،

ابراہیم لودھی کی شکست پھر بابر سے لے کر مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے دور کی کہانی ——— یہ ایک طویل برِصغیر کی پیچیدہ داستانِ حیات ہے جسے تعصبات کے بغیر ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک دل پذیر ماجرائی لڑی میں پرو دیا ہے۔ انہوں نے کوشش کی ہے کہ اپنے سر پر مسلم شاؤنزم MUSLIM CHAUVINISM کی ٹوپی نہ سجائیں اور واقعیت کی حرمت کو سلامت رہنے دیں اور یہ وہ مقام ہے جہاں ان کا راستہ قرۃ العین حیدر سے علیحدہ ہو جاتا ہے کہ جن کے ہاں ان کے مسلمان کردار کمال ابوالمنصور کی قوم کے سوچ و عملی کی کجی اتفاق سے گوتم نیلمبر کی قوم کی سماجی برائیوں سے مقابلے میں زیادہ ہدفِ تنقید بنتی ہے! مثال کے طور پر ڈاکٹر احسن فاروقی نے جہاں ہند میں مسلمانوں کی آمد کے نتیجہ میں مقامی سیاسی، معاشرتی اور معاشی ڈھانچہ میں اتھل پتھل کی داستان رقم کی ہے وہاں انہوں نے مسلمان بادشاہوں کے منفی کردار پر بین السطور کڑی تنقید کی۔ ہے جسے انہوں نے ناول کے ایکشن ACTION کی صورت میں فنی لوازمات کے ساتھ ظاہر کیا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے تاریخ سے کئی سیاہ ابواب تلاش کئے ہیں جیسے کہ حملوں کے بعد عورتوں کا پکڑا جانا اور زبردستی دور دیس لے جایا جانا اور ان کا بازاروں میں بیچا جانا۔ بلبن کا اپنے مخالفین کو سولیوں پر چڑھانا اور عام لوگوں پر ظلم ڈھانا، جہانگیر کی زیادتی جو شیر افگن کو قتل کر کے اس کی بیوی مہر النساء سے نکاح کرتا ہے اور اسے نور جہاں کا خطاب دیتا ہے۔ نور جہاں کے بھائی کا جلتے ہوئے تیل میں پھینکا جانا اور مسلمان بادشاہوں کا آپس میں تخت و تاج کی برقراری کے لیے خون بہانا اور خود ایک جگہ مسلم کے ہاتھوں اسی مندر کا ڈھایا جانا جہاں سے کہ اسے اوما پاروتی ملی تھی، اور خاص و عام مسلمانوں کی بے عملی، سُستی اور فکری کجی کا پایا جانا نیز اور دوسرے ایسے واقعات کہ جنہیں عبدالحلیم شررؔ جیسا ذہن چھپاتا ہے انہیں ڈاکٹر احسن فاروقی اپنے خاص تاریخی شعور کے تابع

ہو کر آشکار کرتے ہیں بلکہ حقیقت پسندی REALISM کا فنی و فکری پہلو ناولوں میں جگمگا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے مسلمانوں کے کارناموں سے CONT[illegible]ING AND [illegible]EMENTS بھی نظریں نہیں پھیری ہیں۔ اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

"ایک مست قلندر نے طغرل کو دعا دی تھی۔ اسے بھی سولی پر چڑھا دیا گیا۔ سولیاں بڑے بڑے لکڑی کے ستون تھے جن کی نوک پر بھالے کی طرح چوٹی ہوتی تھی۔ مجرم کو اس پر بیٹھا دیا جاتا تھا۔ سولی اس کے جسم میں گھستی جاتی اور دیکھتے دیکھتے اس کا جسم دو ٹکڑے ہو کر زمین پر گر جاتا۔"

(بلبن کا ظلم)

"شیخ ضیاء الدین سمنانی کو اس نے دہلی سے نکال دیا۔ مولانا شمس الدین یحییٰ کو کشمیر جانے کا حکم دیا۔ شیخ شہاب الدین نے خدمت سے انکار کیا تو سلطان نے ان کی داڑھی نچوائی۔"

(محمد تغلق کا ظلم)

"التمش ہندوستان کا سلطان اور اسلام کا نمائندہ مان لیا گیا۔ اسلامی حکومت میں پہلی بار سرود کا قلعہ میں ورود ہوا۔ گانے والوں، بھانڈ اور رنڈیوں نے قلعہ میں التمش کے گیت گائے۔"

"کچھ نہیں بیگم۔ عجیب عالم ہے 'افیون' 'رنڈیاں' 'بڑھاپے میں جوان عورت کی تلاش' فکری کم علمی۔ ہم کہاں آ گئے ہیں۔ کس دنیا میں ہیں؟"

(اودھ کی تہذیب پر طنز)

"مغل بادشاہوں کا فن آخر کو عمارت سازی ٹھہرا۔ وہ بادشاہ نہ تھے فن کار تھے۔ ہر چیز کو انہوں نے فن میں تبدیل کر دیا۔ زندگی کو بھی ایک فن بنا دیا۔ سپہ گری بھی ایک فن ہوئی۔ کھانا، پہننا، اٹھنا بیٹھنا، ناچنا گانا، شعر و سخن سب ان کے دور میں آکر فن ہو گئے۔"

"امیر خسرو نے قوالی کا راگ ایجاد کیا۔"

مسلم کہتا ہے۔ "ہندوؤں کی رسموں کو ہم قبول کر رہے ہیں۔ وہ ہماری توحید کو مان رہے ہیں۔ یہ محفلِ سماع خوب ہے۔ اس میں دونوں شریک ہو لیتے ہیں۔"

آخیر میں پاروتی جب مسلم کے ساتھ جیپ میں اپنے پرانے مندر سے گزرتی ہے تو اچک کر اندر جاتی ہے اور پھر سے مورتی بن جاتی ہے۔ تب ہندو مسلم کو پکڑ لیتے ہیں کہتے ہیں "مُسلا ہے۔ اسے پکڑو"۔ نتیجتاً مسلم بڑی مشکل سے اپنی جان بچا کر وہاں سے نکلتا ہے۔ یہ صورتِ حال ناول کے ماجرے سے خوب مطابقت رکھتی ہے۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان دیوار اٹھ جانے کا رمزیہ اشارہ ہے جو پاکستان کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی ڈاکٹر احسن فاروقی نے ان تمام حقائق کا حقیقت پسندانہ انداز سے تذکرہ کیا ہے۔ جو آج تاریخ کا حصہ ہیں۔ سر سید احمد خان کے دور میں عقل پرستی کی روایت کا جاری ہونا اور مسلمانوں کے اذہان کی تبدیلی کا شروع ہونا اور ناول و شاعری کے شوق کا بڑھنا اور انگریزوں کی آمد کے اچھے اور برے نتائج کو فطری طور پر ناول کا حصہ بنا دیا گیا ہے لیکن ان نے برِصغیر کے سیاسی پس منظر نامے کو ایک پاکستانی یا یوں کہا جائے تو بہتر ہو گا کہ مسلم لیگی کے قلب و ذہن سے دیکھا

ہے اور تقسیم کے وقت جو انتشار برپا ہوا، قتل و غارت گری ہوئی اور ہجرت عمل میں آئی اسے مسلم لیگ کی تحریک کے نتیجے کے طور پر دیکھا گیا۔ یہاں ماضی کی جانب انتظار حسین کی طرح پلٹ کر نہیں دیکھتے جن کے یہاں ہجرت ناسٹلجیائی المیہ NOSTALGIC TRAGEDY بنتی ہے۔ گو کہ انتظار حسین "بستی" اور "تذکرہ" میں پاکستان کی حقیقت کو تسلیم کرتے نظر آتے ہیں۔ "بستی" کا ذاکر اعتراف کرتا ہے ـــــ روپ نگر اور یہ شہر یعنی لاہور میرے اندر گھل مل کر ایک بستی بن گئے ہیں۔ مگر احسن فاروقی کے یہاں زندگی آگے بڑھ گئی ہے۔ ماضی پیچھے رہ گیا ہے۔ اب نئی حقیقتیں ہیں جن کو مسترد کرنے کے بجائے قبول کرتے ہوئے اپنی جڑوں کو پاکستان کی تمدنی زندگی کی زمین میں پیوست کرنے کا مرحلہ ہے۔ مسلم کے لیے کہا گیا ہے کہ جب وہ غزنی میں تھا تو سپاہی تھا اور خوب مشقت کرتا تھا۔ ہندوستان میں اس کی یہ عادت ختم ہو گئی تھی۔ ایک دور میں وہ نبیؐ کا ماننے والا بھی نہیں رہا تھا! غدر میں اس کے ایمان کا خاتمہ تک ہو گیا تھا لیکن وہ اس بھنور سے پاکستان بننے کے بعد نکل چکا ہوتا ہے۔ وہ کراچی پورٹ ٹرسٹ میں ملازم ہو کر لوگوں کو اپنی تاریخ کے متعلق بتاتا ہے اس کا خیال ہے اسلام کا حلیہ انڈیا میں بگڑ چکا تھا اس لیے کہ عمل کے مقابلے میں لوگ گفتار کے غازی بن گئے تھے۔ اسے علامہ اقبال نے بہت متاثر کیا تھا۔ وہ سوچتا ہے ـــــ "اسلام ختم نہیں ہو سکتا۔ وہ انسان کی قسمت ہے۔ انسان اس کی طرف آ کر رہے گا۔ اب جبکہ ہم اس قدر زیادہ روشن خیال ہو گئے ہیں ہم اس کی تکبیر کو درست کر لیں۔"

والٹر ایلن نے ناول کو ناول نگار کے نقطۂ نظر کا توسیعی اشارہ قرار دیا تھا۔ "سنگم" کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ احسن فاروقی کا اپنا وژن VISION تھا کہ ایسا ہو کر رہے گا۔ آج کی دنیا میں جبکہ اسلام چند شدت پسند رہنماؤں کی پالیسی کی وجہ سے تنقید کی زد میں ہے اور جس کا مقابلہ کرنے کی عالمی تیاریاں

زور پکڑ رہی ہیں تو ایسی صورت میں اس کی اشاراتی اہمیت بنتی ہے۔ پھر مسلم کا یہ کہنا کہ اب لکیر درست کر لینا چاہیئے تو بلیغ تر اشارہ بنتا ہے شاید وہ یہ کہنا چاہتے تھے کہ اسلام کو آج کے دور نیز یہ کہ آنے والے ادوار میں قابلِ عمل بنانا ہے تو اجتہاد و اتفاق نیز اتحاد کے دروازے کھولنا ضروری ہیں۔

ناول نگاری میں مستقبل کے اشارے دینا ناول نگار کی فکری قوت کی دلالت ہوا کرتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے مسلم کے ذریعے وہ باتیں کہلوائی ہیں جو ان کا اپنا نقطۂ نگاہ ہے۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد پھر ان کے اثر و نفوذ کا آہستہ آہستہ ختم ہونا اور اس کا دو ملکوں میں بٹ جانا اور پھر مسلم کا مذکورہ بالا حقیقت کا اظہار کرنا اور ساتھ ہی علامہ اقبال کی فکر سے متاثر ہونا اس ناول کو تاریخی رجحان کے ساتھ ساتھ اسلامی رجحان سے بھی منسلک کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے "اسلامی ادب" نے ادبی جریدہ "نقوش" میں اسلامی ادب کی تحریک بھی چلائی تھی۔ خود اپنے ایک مضمون میں انہوں نے اس امر کا اظہار کیا تھا کہ ادب میں مذہبی عقیدہ ایک خاص روح پھونک دیتا ہے۔ پھر وہ ملٹن کے عاشق بھی تھے جس کے یہاں مذہب ایک خاص فنی و فکری قوت کے ساتھ اس کی شاعری کا جزوِ اعظم بنتا ہے۔ اور بڑی سچائیوں کو پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی بھی ایک خاص سچائی کو آشکار کرتے ہیں خواہ اس سے کوئی قاری یا نقاد اختلاف کرے لیکن آزادی کے بعد جس قسم کی سوچ انہوں نے اپنائی تھی اسے مسلم کے ذریعے تاریخ کے طویل دھارے پر رکھ کر ماجرائی کیفیت سے مملو کر کے پیش کر دیا۔

"سنگم" میں ڈاکٹر احسن فاروقی کا اسلوب اتنا ہی زوردار ہے جتنا کہ "شامِ اودھ" میں تھا۔ یہاں انہوں نے تیکنیک بدل دی ہے اور انہوں نے چند نقادوں کے بقول شعور کی رَو کی تیکنیک کو اپناتے ہوئے نو سو سال سے زیادہ کی مسلم تاریخ کو دو کرداروں مسلم اور رادھا پاروتی کے توسط سے پیش

کر دیا ہے مگر سوال اٹھتا ہے آیا کہ یہ ناول شعور کی رَو کی مکمل پاسداری کرتا ہے؟
ڈاکٹر احسن فاروقی اپنے مضمون "شعور کی رَو اور ناول نگاری" مطبوعہ "نقوش"
۱۹۶۶ء میں اس تکنیک کے متعلق لکھتے ہیں کہ "یہ مبہم مشکل اور بوریت
والا معاملہ ہے جسے ۱۹۵۰ء میں ترک کر دیا گیا تھا۔ اسے ڈورتھی رچرڈسن
اور جیمز جوائس نے استعمال کیا۔ آخر الذکر ناول نگار کے ناول "یولیسس
ULYSSES" کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ اس میں تاثرات کی بے ہنگم
لہر چلتی نظر آتی ہے اور اس کے نتیجہ میں ایک گڑبڑ گھپالہ سامنے آتا ہے "یولیسس"
کے آخری باب میں ۴۵ صفحات کا ما فل اسٹاپ کے بغیر چلتے ہیں اور پتہ نہیں
چلتا کہ سوچنے والا کہاں، کس وقت اور کس حالت میں ہے۔ ڈاکٹر فاروقی کی
رائے ہے کہ ایسے ناول میں قاری کو کچھ نہیں ملتا۔ انہوں نے مسز ڈالووے
MRS DOLLOWAY اور پوائنٹڈ روفس POINTED ROOFS نامی
ناولوں کی مثالیں بھی دی ہیں لیکن ان تمام حقائق کے برعکس "سنگم" میں نہ
تو کوئی گڑبڑ گھپالہ ہے نہ بوریت ہے اور نہ ابہام پایا جاتا ہے۔ تو کیا اسے
شعور کی رَو کی تکنیک سے ہم آمیز قرار دیا جائے گا؟ خود ڈاکٹر فاروقی
"آگ کا دریا" کے ضمن میں کہتے ہیں کہ اس میں صرف چند ٹکڑے شعور کی رَو کی
ڈگر پہ چلتے ہیں اور یہ کہ ناول میں کوئی ہیئت وجود میں نہیں آتی اس لیے کہ
قرۃ العین حیدر اس جانکاہ محنت کے لیے تیار نہ تھیں جس کا مظاہرہ ورجینیا
وولف VIRGINIA WOOLF نے اورلینڈو ORLANDO میں کیا تھا۔

در اصل "سنگم" میں بھی شعور کی رَو کے چند حصے ہی نظر آتے ہیں
جبکہ مسلم کی سوچوں میں ماضی، حال اور مستقبل "یولیسس" کی میریم بلوم کی
خدباتی کیفیت کی مانند ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو کر شعور کی رَو کا محض خفیف
سا ہی تاثر دیتے ہیں۔ مسلم ایک جگہ سوچتا ہے کہ نو سو سال سے زیادہ
کا دور اس کے لیے محض ایک دن تھا!! لیکن ڈاکٹر احسن فاروقی کا یہ کہنا

محل نظر ہے کہ "آگ کا دریا" میں کوئی ہیئت بنتی نظر نہیں آتی۔ کہیں کہیں ناول کے اسٹرکچر میں فکری رَو بھی اتحادِ زمان و مکان اور عمل کا تاثر پیدا کر کے ایک ہیئت تخلیق کرتی ہے اور ان کے درمیان ماجرے کا فنی پہلو فکری طور پر ہی مستحکم ہوتا چلا جاتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت "سنگم" کی بھی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی جنہوں نے "شامِ اودھ" جیسا ڈرامائی ناول لکھا تھا اپنی اس مخصوص فنی صلاحیت کو "سنگم" کے اسٹرکچر میں خوب سمویا ہے۔ فلابیئر FLAU-BERT نے کہا تھا کہ ناول نگار جو بھی پلاٹ تعمیر کرے اس سے وفادار رہے۔ ڈاکٹر فاروقی اپنے ڈرامائی پلاٹ میں عام طور پر تو مخلص اور وفادار ہی نظر آتے ہیں ماسوائے چند مقامات کے کہ جہاں کچھ فنی فروگزاشتوں کا مظاہرہ ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر انہوں نے آخیر میں تاریخ کا بطور مبصر بہت بیان پیش کیا ہے اور اسے ایکشن کا حصہ نہیں بنایا ہے۔ ایسے مقام پر انہوں نے مسلم کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اسی طرح سرسید کے دور کا بیان کرتے ہوئے ان میں جذباتی شدت پیدا ہو گئی ہے یا یوں لگتا ہے جیسے ان کے ان کے اعصاب پر تاریخ کا بھوت سوار ہو گیا ہو۔ یہاں بیانیہ بوجھل ہو گیا ہے لیکن ناول کے اتنے بڑے کینوس پر عام پڑھنے والا اکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا۔ یہ فنی فروگزاشت صرف نقد و نظر کی گرفت میں زیادہ آتی ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے مضمون "احسن فاروقی کے دو ناول" مشمولہ "ادب، آرٹ اور کلچر" میں بجا طور پر لکھا ہے کہ یہ ناول فنِ ناول نگاری کو آگے بڑھاتا ہے۔ مگر اصل صورتِ حال یہ ہے کہ یہ ناول تاریخی شعور پر مبنی ناول نگاری کے مقصد کو تو ضرور آگے بڑھاتا ہے لیکن مختلف زمانوں کی تاریخ کے سفر میں ہمہ وقت موجود گوتم نیلمبر، کمال، ابوالمنصور، چمپا (بحوالہ آگ کا دریا) اور مسلم اور اوما یاردتی والا پیٹرن PATTERN حیرت انگیز طور پر دیگر ناول نگاروں کے ہاتھوں نظر انداز ہو چکا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا

کہ ہمارے ادب میں قرۃ العین حیدر اور ڈاکٹر احسن فاروقی جیسے دوسرے فنکار پیدا نہیں ہو رہے ہیں جو اس انداز تحریر کو آگے بڑھا کر اس میں مزید فنی، فکری اور تکنیکی نکھار پیدا کریں یا ہو سکتا ہے کہ ۱۹۸۰ء کے اطراف میں جس تجرباتی رجحان کا آغاز ہوا اس میں صدیوں پر پھیلی کہانی اور اس کہانی میں ایک یا دو کرداروں کا مختلف ادوار میں موجود رہنے اور انکے ذریعہ ایک طویل ترین سیاسی، سماجی، معاشرتی پس منظر کے انعکاس کی کوئی گنجائش ہی نہ ہو لیکن یہ غلط بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے آنے والے دور میں کوئی اور ناول نگار "سنگم" اور "آگ کا دریا" میں پنہاں امکانات کو وسعت دے دے اور اردو ناول کی دنیا میں جس مخصوص تاریخی رجحان کی آبیاری قرۃ العین حیدر اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے کی تھی اس کا احیاء ایک نئی تخلیقی قوت کے ساتھ ہو۔ ویسے بھی یہ دور ناول کا دور ہے۔ کئی عالمی ناول نگار نوبل پرائز حاصل کر چکے ہیں اور تجربات کی زد میں اگر ہمارا ناول نئی نئی کروٹیں لے رہا ہے اور قارئین کو نئے نئے ذائقوں سے روشناس کرا رہا ہے۔

"انہوں نے ناول نگاری کے میدان میں جبھی قدم رکھا ہی دیا اور ان کی پہلی ناول "شکست" ان کی شکست کی صاف مثال ہے۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی برائے کرشن چندر۔
کتاب: "ادبی تخلیق اور ناول"

میرے بھی صنم خانے ــ ایک تازہ جائزہ

'میرے بھی صنم خانے' (۱۹۴۹ء) سے قرۃ العین حیدر کا ناول کا سفر شروع ہوتا ہے۔ وہ آزادی کے بعد اُبھرنے والے ان ناول نگاروں میں شامل ہیں، جو ابھی تک لکھ رہے ہیں۔ جب قرۃ العین حیدر نے "میرے بھی صنم خانے" پیش کیا تو اس وقت فضا میں عصمت چغتائی، عزیز احمد اور کرشن چندر کا نام گونج رہا تھا۔ کرشن چندر خواہ عزیز احمد اور عصمت چغتائی کی سطح کے ناول نگار تھے کہ نہیں ایک علیحدہ بحث ہے لیکن وہ ایک رومانی دنیا کی تخلیق کی بنا پر ایک ایسے دور میں مقبولیت کے ساتھ پڑھے جا رہے تھے جو آدرشوں اور خوابوں کا دور تھا اور ایسے بھی قاری اس دور میں موجود تھے جو آدرشوں اور انسان دوستی والے ناولوں کو پسند کرتے تھے۔ بہر صورت قرۃ العین حیدر ناول کی دُنیا میں اپنے اسلوب اور مخصوص طرزِ فکر کے حوالے سے داخل ہوئیں اور اپنا نقش قائم کیا۔ 'میرے بھی صنم خانے' کو دیکھ کر یہ صاف ظاہر ہوتا تھا کہ وہ اس فن میں بہت آگے جائیں گی اور پھر چند ہی سالوں بعد 'آگ کا دریا' کی اشاعت نے یہ ثابت بھی کر دکھایا۔

قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں اودھ کے مخصوص تعلقہ داروں کی ذہنیت نفسیات، سوچ، نام نہاد دانش وری پُرانے رُجحانات کے ساتھ ساتھ نئے رُجحانات کی اسیری بحوالہ مغربی طرزِ زندگی کی خوبصورت عکاسی کر کے نام کمایا اور ادبی دنیا نے ان کا خاصا نوٹس بھی لیا۔

چوں کہ ان کے کردار ایک مخصوص ماحول کے پروردہ تھے اور اپنے

تعلیم یافتہ ہونے اور اپنی مخصوص سوچ کی نمائندگی (کہ جس کا منبع و مخرج ایک خاص ماحول تھا) کی وجہ سے قاری کے لیے پُرکشش بن گئے۔ پھر دوسری بات یہ بھی تھی کہ ان کرداروں کی پیشکش اس ذہنی و فکری رُجحان کے تحت تھی جو خود قرۃ العین حیدر سے تعلق رکھتا تھا۔ وہ خود بھی انہی کرداروں کے درمیان سے اُبھری تھیں۔ اس لیے ان کے لیے ناممکن تھا کہ وہ ان کی حقیقت پسندانہ تصویرکشی نہ کرتیں ان کے کردار موسیو ووے۔ شہلا رحمٰن۔ لالہ اقبال نرائن۔ مس عرفان علی روشنی (رخشندہ) پیچو (پولس افسر) پولو۔ کرن۔ سلطنت آرا بیگم۔ کنور عرفان علی خاں۔ کرسٹابل حفیظ احمد۔ ڈائمنڈ۔ ڈون انور۔ وِمل کمار چٹو پادھیا۔ نواب سلیمان قدر۔ کوئین روز۔ جہانگیر قدر۔ مسز چندا ہرپال۔ گنّی وغیرہ ایک ایسے معاشرہ کے افراد ہیں جہاں ہندو مسلمان کی کوئی تخصیص نہیں۔ خود مصنفہ اس تعریف کی قائل نظر نہیں آتیں ان کے دیگر ناولوں "سفینۂ غم دل"۔ "آگ کا دریا" اور "آخر شب کے ہمسفر" کے کردار صرف انسان ہیں۔ وہ انسانیت کے حوالے سے ہی پہچانے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کردار فرقہ وارانہ فسادات پر ماتم کناں ہیں:

"جہاں سبھی کا ایک دوسرے سے صدیوں کا بھائی چارہ اور میل ملاپ تھا۔ سبھی ایک دوسرے کو کسی نہ کسی رشتے داری کے نام سے پکارتے آئے تھے۔ سبھی ایک دوسرے کے دُکھ سُکھ کے شریک تھے۔ آج دس بلّم برداروں کی محافظت میں وہ اس قصبے میں داخل ہوئے تھے۔" [میرے بھی صنم خانے ـ صفحہ ۳۸۹]

آگے چل کر انہوں نے کیا خوب لکھا ہے:۔

"MASS CONTROL کی غرض سے سیاسی کام کرنے والوں نے باہر سے آکر اس میدان میں جہاں اب تک صرف کبڈی اور پتنگ بازی کے مقابلے اور مشاعرے منعقد کئے جاتے تھے دھواں دھار تقریریں شروع کیں تو اس پرسکون نگری کے باسیوں میں سے کوئی

یہ نہ کہہ سکا — تم واپس چلے جاؤ۔ ہم تمہارے بغیر بھی بڑے مزے میں ہیں۔" [صفحہ ۳۸۹]

سوال ہے کیا کوئی حساس فن کار اس بات کو نظر انداز کر سکتا ہے کہ سیاست کے پردے میں قوم میں دیواریں اٹھادی جائیں؟ کیا سیاست کا مقصد فرقہ پرستی لسانی عصبیت اور صوبائی منافرت کا فروغ ہوتا ہے؟ جواب نفی میں ہے — فن کار کا کام کہ وہ معاشرہ میں جاری و ساری نفرت انگیز افعال اور خراب کو فنی لحاظ سے واضح کرے ورنہ تو پھر ادب کا منصب ہی ختم ہو کر رہ جائیگا۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کے چند کردار خواہ وہ چھچورے یا SNOB بھی ہوں صحیح ماتم کناں ہیں:

"پرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہ وبالا ہو گیا۔" [صفحہ ۴۱۹]

کیا فی الواقعی ایسا گزشتہ چالیس سال سے نہیں ہو رہا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے جس روگ کی اپنے اس ناول اور "آگ کا دریا" دونوں میں جو نشاندہی کی تھی کیا وہ آج بھی ہمارے وجود سے سرطان کی طرح نہیں چپکا ہوا ہے؟ مگر واضح رہے کہ بحیثیت ناول نگار قرۃ العین نے کہیں بھی پاکستان کی تخلیق یا انڈیا کے بٹوارے پر پھبتی نہیں کسی۔ وہ تو بس صورت حال کو بیان کرتی ہیں اور یہ پوچھتی نظر آتی ہیں کہ دوستو! تم نے جو خواب دیکھے تھے تم نے جن آدرشوں کا پرچار کیا تھا اور تم نے جو پیشین گوئیاں کی تھیں ان کی تعبیر کیوں نہیں ملی؟ اس سوال کا جواب ان کے قاری کے دل میں ہے صرف سیاست داں الفاظ چبا چبا کر اور غلط تاریخی و سیاسی حوالے دے کر یا کلچر کے تصورات کو توڑ مروڑ کر پیش کر کے اپنے آدرشوں اور خوابوں کا جواز پیش کر سکتا ہے اور کرتا رہے گا خواہ وہ آدرشوں اور خوابوں کی عملی تعبیر حاصل کرنے کے لیے کام کرے یا نہ کرے اور خواہ اس کے سامنے سچائیاں اور حقائق دم ہی

کیوں نہ توڑنے لگیں مگر ایک حساس فنکار تو سچائیوں اور حقیقتوں کی مٹی ہی پر ناول کی عمارت تعمیر کرتا ہے۔ ہم اسے سوال کرنے اور سچائیوں اور تلخ سے تلخ حقائق کے اظہار سے نہیں روک سکتے۔ وہ ملک کے خلاف نہیں بلکہ قتل و غارتگری و استحصال کے خلاف بولتا ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" میں یہ ہی کچھ نہیں ہے۔ اگر ہم پی چو۔ رخشندہ شہلا رحمن۔ کرسٹابل حفیظ احمد ڈدن انور وغیرہ کے حوالے سے بات کریں تو یہ حقیقت سامنے آئے گی کہ قرۃ العین حیدر نے ایک طرف تو جاگیردار طبقے کی کھوکھلی تہذیب پر طنز کیا ہے تو دوسری طرف موت کے تصوّر۔ زندگی کی بے ثباتی اور وقت کی ابدیت کو بھی برتا ہے۔ وقت کا تصوّر "آگ کا دریا" میں زیادہ گہرائی اور وسعت کے ساتھ سامنے آتا ہے مگر "میرے بھی صنم خانے" میں انھوں نے اس کی پہلی اینٹ رکھ دی ہے۔ ان کا ایک کردار کرسٹابل رخشندہ سے کہتا ہے:

> "وقت کی بات۔ یہ وقت کی بات۔ جو لمحے گزر جاتے ہیں وہ واپس نہیں آپاتے۔ وہ اپنے گزرنے کا شدید تکلیف دہ احساس چھوڑ جاتے ہیں۔" [صفحہ ۳۹۰]

پیچو کہتا ہے:

> "ان وقتی جذبات کے زیر اثر ہم کیا کیا سوچتے ہیں کیا کیا چاہتے ہیں لیکن وقت گزر جاتا ہے اور ہم تبدیل ہو جاتے ہیں وقت بہت غلط موقعوں پر آگے بھاگ جاتا ہے اور ہم اسے واپس نہیں لاپاتے۔ کتنی ہنسی کی بات ہے" [صفحہ ۲۸۸]

وقت کے بارے میں یہ تصوّرات اپنی ابتدائی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں لیکن "آگ کا دریا" میں تاریخ اور تہذیب کے بننے مٹنے اور نئی شکل میں نمودار ہونے کے حوالے سے زیادہ بھرپور انداز سے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ "آگ کا دریا" میں وقت کردار کا روپ دھار لیتا ہے اور وہ فلسفیانہ

موشگافیوں کا استعارہ بھی بن جاتا ہے بلکہ ہمیں جھنجھوڑتا ہے اور ہمیں بتاتا ہے کہ وہ ازل سے لے کر ابد تک ہمارا ساتھی ہے۔ رخشندہ۔ پی چو۔ پولو اور چند اور کردار وقت کے تحت زندگی گزارتے ہیں۔ وقت ایک دریا ہے جس کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ ہم آگے بڑھتے جاتے ہیں جیسے کہ زندگی کے کسی مقصد یا مستقبل ہی سے بے نیاز ہوں — بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست — پھر موت کو دیکھ کر اچانک جاگتے ہیں۔ پھر ان کی سمجھ میں آتا ہے کہ زندگی بے ثبات ہے اور موت ایک اٹل حقیقت — اس ناول کے لوگ چاہتے ہیں کہ پرانی روایات میں نئی روایات آن ملیں، محبّتیں قائم رہیں امن کا راج ہو لیکن وقت نے ہر اچھی چیز مسمار کر دی ہے بس لوٹ پھیر کے موت کی اصل حقیقت یاد آتی ہے۔ زندگی اندھیرے سے اندھیرے کا سفر نظر آتا ہے اور تمام انسانی آرزوئیں۔ تمنائیں اور خواب موت کے بے رحم مُنہ میں جا کر فنا ہو جاتے ہیں — یوں قرۃ العین حیدر بڑی بڑی باتیں اپنی کہانی میں سمو دیتی ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ان پر ایک حیرت انگیز الزام لگایا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> "میرے بھی صنم خانے میں قنوطیت کے ماتحت انہوں نے لکھنؤ کی سب یادیں تازہ کی ہیں اور اپنی تکلیف اور ناامیدی سے سب کو ہمکنار کیا ہے ۔"

[ناول کے پچیس سال۔ ساقی جوبلی نمبر ۱۹۵۵ صفحہ ۴۶]

قرۃ العین پر قنوطیت کا الزام بالکل غلط ہے اس لیے کہ انہوں نے واقعیت کو ہر جگہ برقرار رکھا ہے اور کرداروں کو آزاد ماحول میں پھلنے پھولنے دیا ہے۔ اور ان کے ارتقا کو فنی طور سے ملحوظ رکھا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے اسی مضمون میں یہ بھی کہا ہے کہ ان کے ناول تجرباتی ہیں اور چند مخصوص لوگوں کے علاوہ دوسرے لوگ ان میں دلچسپی نہیں لیتے اس کا مطلب ہے انھوں نے "سفینۂ غم دل" (۱۹۵۲ء) کو بھی اپنی اس رائے میں شامل کیا ہے یہ سمجھ میں نہیں

آتا کہ ڈاکٹر صاحب نے یہ اندازہ کیسے لگایا کہ چند لوگ ہی ان میں دلچسپی لیتے ہیں!
میرا خیال ہے کہ "میرے بھی صنم خانے" کے بعد تو لوگ ان کی تحریروں میں زیادہ ہی دلچسپی لینے لگے تھے ورنہ "میرے بھی صنم خانے"۔ "سفینۂ غم دل" اور خاص طور پر "آگ کا دریا" کے اتنے ایڈیشن بھی نہ آتے اور نہ ان پر اتنی بحثیں ہوتیں۔

آخر میں شعور کی رُو کی تیکنیک کے حوالے سے بھی بات ناگزیر ہو جاتی ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

"شعور کی رو کی تیکنیک استعمال کرنے کے سلسلے میں ناول نگار خود کلامی۔ داخلی کلام (بلا واسطہ) اور بالواسطہ داخلی کلام سے کام لیتا ہے اس میں کوئی منطقی ربط و تسلسل اور اسباب علل کا سلسلہ نہیں ملتا۔" [آج کا اردو ادب۔ صفحہ ۲۴۰]

اسی تکنیک کے سلسلے میں ڈاکٹر عبدالسلام نے اپنے پی ایچ ڈی کے تھیسس "اردو ناول بیسویں صدی میں" میں لکھا ہے کہ اس کے لیے ضروری ہے کہ مصنف کو زبان پر حیرت انگیز قوت حاصل ہو۔ اس کا تخیل زود رس و اعلیٰ ہو اور وہ شعور کی کیفیات کو بیان کرنے کے لیے اشارات کا سہارا لے۔ ڈاکٹر عبدالسلام نے اس سلسلے میں جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کی مثالیں دی ہیں لیکن جب وہ "میرے بھی صنم خانے" کی طرف آتے ہیں تو کہتے ہیں کہ ہم صرف قرۃ العین حیدر کی اس کوشش کو محض مستحسن قرار دے سکتے ہیں۔ وہ تعجب سے کہتے ہیں کہ کچھ تبصرہ نگاروں اور نقّادوں کو ان کے یہاں شعور کی رو کی پیش کش نظر آتی ہے۔ اس سے قبل ڈاکٹر احسن فاروقی کی رائے دی گئی تھی۔ انہوں نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو تجرباتی کہا تھا لیکن وہ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ وہ "میرے بھی صنم خانے میں" میں سو صفحات تک شعور کی رو کے طریقے پر عمل کرتی ہیں لیکن بعد میں نری ترقی پسندی ہے! چونکہ یہ تیکنیک برصغیر کے تبصرہ نگاروں اور نقّادوں کے لیے نئی تھی اس لیے

اس اختلاف کا رونما ہونا ضروری تھا کہ کوئی قرۃ العین حیدر کے اس ناول میں اس کے وجود سے انکاری ہو جائے اور کوئی یہ تسلیم کر لے کہ وہ اس طریقہ کار پر عمل پیرا ہوئی تھیں حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے موضوعات اپنی تکنیک اور طریقہ اظہار خود لے کر آتے تھے۔ قرۃ العین کے اسلوب میں کردار کی خود کلامی ملتی ہے لیکن وہ اسباب وعلل کے سلسلے کو ملحوظ خاطر رکھتی ہیں۔ ان کی زبان میں روانی ہے لیکن وہ جیمس جوائس والے تجربے نہیں کر رہی تھیں ان کا تخیل زود رس تھا۔ لیکن صرف کہانی کے محدود کینوس میں اس کی کارفرمائی نظر آتی ہے انہوں نے اشارات سے کام لیا ہے لیکن اپنے موضوع اور کہانی کو چیستاں بنانے کی کوشش نہیں کی بلکہ جدید اظہار کی ایک لاشعوری روایت کو جنم دیا۔ اس سلسلے میں انہوں نے شعر و حکمت کے سلسلہ نمبر-۲ (۱۹۸۷ء) میں ایک انٹرویو دیتے ہوئے کہا ہے:

"آپ سے کہہ رہی ہوں نا کہ کبھی کوئی CREATIVE WRITER تھیوریز اپنے سامنے رکھ کر نہیں لکھتا۔"

[صفحہ ۱۴۳]

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے شعوری طور پر اس تکنیک کو اعصاب پر سوار نہ کرتے ہوئے ــــ متشکل کیا ہے چوں کہ انہوں نے مغرب کے ادب کو پڑھا تھا اور وہ ذہنی طور پر اظہار کی نئی تبدیلیوں سے متاثر ہوئی تھیں اس لئے انھوں نے جو کچھ لکھا وہ نقل کے بجائے روایت میں انفرادیت سمو دینے کی ایک کوشش تھا۔ اگر وہ شعوری طور پر مغربی ناولوں کی تکنیکوں کو استعمال کرتیں تو بھی نہ کبھی اس کا اظہار کرتیں اور تسلیم کرتیں کہ انہوں نے اردو ناول میں انقلابی تبدیلیوں کو جنم دیا ہے۔ وہ اپنے علم۔ اپنے مخصوص انٹلکچوئیل پس منظر اپنے تجربے اور مشاہدے کے زیر اثر اظہار کی نئی نزاکتوں کا احترام کرتے ہوئے اپنے

اسلوب کے حصول میں کامیاب رہیں۔ اب دیکھنا یہ نہیں ہے کہ انہوں نے کتنے فی صد شعور کی تکنیک کے استعمال میں کامیابی حاصل کی یا یہ کہ وہ اس تیکنیک سے آشنا بھی تھیں کہ نہیں یا یہ کہ وقت کے بارے میں ان کے نظریات متنازعہ ہیں کہ نہیں۔ ہمیں صرف یہ پرکھنا چاہیئے کہ جس معاشرہ کی وہ عکاسی کر رہی ہیں یا جس عہد کو وہ پیش کر رہی ہیں وہ اپنی بھرپور قوت سے ہمارے سامنے آتا ہے کہ نہیں؟ نیز یہ کہ ان کے یہاں کوئی وژن VISION ہے یا نہیں؟ کیا وہ حیات دممات کے مسائل، مادیت پرستی کے ہاتھوں زندگی کے بگاڑ، انسان کے روحانی کرب، انسانی سوچ کی کجی، اعلیٰ اقدار کی گمشدگی سے پیدا ہونے والے مصائب، معاشرتی جبر اور پرانی روایات کی راکھ سے پیدا ہونے والے نئے رویوں ایسے موضوعات کو اپنی کہانی میں ڈھال کر قاری کو متاثر کرتی ہیں کہ نہیں؟ میرا خیال ہے کہ اگر ان زاویوں سے "میرے بھی صنم خانے" کا معروضی جائزہ لیا جائے تو قرۃ العین حیدر کا یہ نقش اولین ایک اچھے ناول کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئے گا۔

ہماری داستانوں کا خاندان اپنی ابتدائی منزلوں
میں اساطیری ادب یا دیو مالاؤں ہی سے ملتا ہے
لیکن اسلامی داستانیں دیو مالائی ادب سے مختلف بھی
ہیں۔ دیو مالائی ادب میں دیوی دیوتاؤں کی کہانی ہے
اور اسلامی داستانوں میں مشیت ایزدی کی کہانی ہے۔

پروفیسر ممتاز حسین
مضمون "داستانوں کی ماہیت"
کتاب : نقد حرف

سفینۂ غمِ دل — ایک جائزہ

سفینۂ غمِ دل۔ قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول ہے جو پاکستان کی تخلیق کے تقریباً پانچ سال بعد منظرِ عام پر آیا تھا۔ اس ناول کا معاشرتی پس منظر وہی ہے جو 'میرے بھی صنم خانے' کا تھا بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ 'سفینۂ غمِ دل' پہلے ناول کی کئی لحاظ سے توسیع ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس کے کردار بھی اسی ماحول سے تعلق رکھتے ہیں ان کی سوچیں اور افعال بھی یکساں ہیں۔ سب اپنی ذات میں گم ہیں اور اپنے انجام سے بے خبر اپنے بنائے ہوئے راستے پر چلے جا رہے ہیں۔ مادّیت پسندی ان کی ذات کا جوہر ہے اسی لئے موت کا تصوّر سب کو لرزا کر رکھ دیتا ہے موت کیا ہے؟ یہی سوال 'میرے بھی صنم' میں بھی کرداروں کے اعصاب پر سوار رہے۔ شاید وہ چاہتے ہیں کہ زندگی اسی طرح گذرتی رہے اور صدیاں بیت جائیں لیکن موت جو ایک اٹل حقیقت ہے وہ انسانی وجود پر ضرور پنجے گاڑتی ہے۔ مذہب کہتا ہے کہ موت حسین ترین تخلیق ہے ورنہ جینے کا مزہ کرکرا ہو کر رہ جائے۔ وہ انسانی اخلاق اور آفاقی اصولوں کو ایسی قوت قرار دیتا ہے جو موت پر فتح پا لیتی ہے۔ اور انسان امر ہو جاتا ہے لیکن جواب وہی مسلمہ امر ہے انسان کو دوسرے جہان میں اپنے افعال و کردار کا حساب دینا ہے لہٰذا وہاں کے پل صراط سے کٹے بنا گزرنے کے لئے دنیا میں بھی مصائب و مسائل کے پل صراط سے کامیابی سے گزرنا ضروری ہے۔ ناول نگار

البرٹ کامیو کہتا ہے کہ انسان پر سزائے موت کی تلوار اس کی پیدائش سے ہی لٹکنا شروع ہو جاتی ہے لہذا فرار کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ اتفاق سے قرۃ العین حیدر اس مریضانہ تصور سے دُور ہیں۔

'سفینۂ غمِ دل' کے حساس کردار موت کے تصور سے نبرد آزما ہیں۔ وہ موت کو سمجھنا چاہتے ہیں اس لئے کہ ایک خاص اسٹیج پر آکر انھیں زندگی بے توقیر نظر آتی ہے اس لئے کہ خارجی حالات تہذیبی روایات کو ملیا میٹ کرنے لگتی ہیں۔ جبھی جمائی زندگی اکھڑنے لگتی ہے۔ پھر موت جو نہ معلوم کہاں چھپی بیٹھی ہوتی ہے ایک دم تعاقب کرتی ہوئی آتی ہے اور روح کو مادی وجود سے نکال کر لے جاتی ہے۔ پھر گھپ اندھیرا؟ ناول کی "میں" یا مصنفہ سوچتی ہے:-

> "آبا جان کی موت — میں نے انتہائی شدید جھنجھلاہٹ اور غصّہ کے ساتھ اس خیال کو پرے ہٹانا چاہا لیکن اندھیرے اور تخلیق کا ابدی سناٹا — راحیل مٹی پر بیٹھی ہے اور اس کا باپ مرچکا ہے۔ میرا باپ بھی مر سکتا ہے مر جائے گا۔" [صفحہ ۶۴]

اندرا راج ونش بھی اسی کرب کا شکار ہے:

> "کیا بابا مر جائیں گے"؟ اس نے ڈرتے ڈرتے اپنے آپ سے سوال کیا —"
>
> [صفحہ ۲۵۲]

راحیل سوچتی ہے:

"ابھی ان پتوں میں آگ نہیں لگی ہے۔ پھر آگ لگے گی اور بجھ جائے گی۔ زندگیاں ختم ہو جائیں گی۔ زندگی صرف ایک بار ہی زندہ رہنے کے لئے ملتی ہے۔"

[صفحہ ۶۳]

اندرا راج ونش کی دوسری بہن میرا راج ونش بھی اسی مسئلے سے دوچار ہے۔ لیکن وہ اپنے آپ کو مجرم تصور کرتی ہے اس لئے کہ شادی کے مسئلہ پر وہ اپنے باپ کی خواہشات کو بار بار ٹھکراتی رہی ہے۔ وہ سمجھتی ہے کہ راج ونش محض اس کی ضد کی وجہ سے ایک دن مر جائیں گے۔ خود مصنفہ بھی مکالموں اور بیانیہ کے درمیان اس رائے کا اظہار کرتی ہیں:-

"لیکن وقت زندہ ہے۔ ہمیں ختم کر رہا ہے۔"

ان اقتباس سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ موت ایک بڑا مسئلہ ضرور ہے۔ کردار خواہ اس سے ذاتی طور سے برد آزما ہو یا اپنے کسی پیارے کی موت پر دکھ کا شکار ہو۔ چوں کہ بیٹیوں کو باپ سے بہت محبت ہوتی ہے۔ وہ ان کے لئے چھتنار درخت کی طرح ہوتے ہیں اور وہ باپ جو قرۃ العین تخلیق کرتی ہیں وہ تو ضرورت سے زیادہ احترام اور پیار کے حق دار ہوتے ہیں اس لئے وہ بیٹیوں کی خواہشات کی راہ میں نہیں آتے انھیں اپنی تہذیب کے اہم ستون کی حیثیت سے تعمیر کرتے ہیں۔ وہ ڈرامے اور افسانے لکھتی ہیں وہ ادب اور آرٹ کی دلدادہ ہیں وہ ناچنا جانتی ہیں۔ وہ اسٹیج کی اداکارائیں ہیں۔ وہ سب کچھ اپنے باپ

کی شفقت اور روشن خیال رویوں کی وجہ سے ہیں اس لئے ان سے اس ہستی
سے بچھڑ جانا غمِ دل کے سفینے کا زندگی کے ساحل پر ڈوب جانے کے مترادف ہے
ایک اچھی بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر نے موت کو فلسفیانہ انداز سے
پوچھنے کی کوشش کی ہے اس ابدی اندھیرے میں چھلانگ لگانے کی کوشش
کی ہے حالانکہ اس کا جواب مذہب دے سکتا ہے لیکن ان کے کردار دانشور
ہیں وہ اپنی بساط کے حساب سے اس کا جواب مانگتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ
وقت آہستہ آہستہ انہیں اس کی طرف دھکیل رہا ہے۔ زندگی مختصر ہے
اور انسان اس سے چمٹے رہنا چاہتا ہے۔ لیکن علیحدگی مقدر ہے۔
سب موت کی شاہراہ ہی پر رواں ہیں —— ویسے ناول اس کا جواب
نہیں دیتا۔ بس اس کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ وہ یہ تاثر پیش
کرتا ہے کہ زندگی کے دو سروں پر پیدائش اور موت کا پہرہ ہے اس
کے درمیان کردار کو اپنا وقت پورا کرنا ہے۔ وہ یہ وقت خودشناسی یا
خود فراموشی کسی بھی لحاظ سے گزارنے پر اختیار رکھتا ہے۔ اب چونکہ
ناول کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ حیات و ممات کے مسائل کو پیش
کرے۔ اس لئے موت کے سوال کو جس طرح قرۃ العین حیدر پیش کرتی
ہیں وہ قابل اعتراض نہیں ہوسکتا۔ اکثر نقادوں نے اس پر تنقید
کی ہے اور کہا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے اپنے باپ کی موت کے غم
کی ناول میں عکاسی کر کے اسے خود سوانحی ناول بنا دیا ہے ——
چلیے اگر یہ خود سوانحی ناول بھی ہے تو کیا یہ قابل تعریف بات
نہیں کہ مصنف کی زندگی کے تجربات ناول کی ہیئت میں ڈھل
گئے ہیں اور کہیں بھی خود نوشت والا پیٹرن PATTERN اس
اس میں نہیں ملتا۔ دراصل غور سے دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ
مصنف نے ذاتی کو غیر ذاتی بنا کر پیش کیا ہے۔ ناول کی "میں" ایک

حساس کردار ہے جو باپ کے بچھڑنے کے صدمے کو محسوس کرتی ہے اس قسم کے صدمے کو ہر بیٹی محسوس کر سکتی ہے۔ یہ انسانی نفسیات کا ایک انتہائی اہم پہلو ہے اس سے فرار نہ عام انسان کو ہے اور نہ ناول نگار کو کوئی بھی ناول نگار ذاتی دکھ یا غم کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جو سب پر منطبق ہو سکے۔ پھر انہوں نے تو موت کو کئی زاویوں سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ناول کی "میں" میرا اور اندرا کے لئے باپ کی موت ناقابلِ فراموش صدمہ ہے۔ "میں" کا بھائی اور انقلابی شخصیت جو ہر معاشرے کا ناپسندیدہ شخص ODD MAN OUT ہے آہستہ آہستہ اسی شاہراہ کا مسافر بنتا جا رہا ہے بلکہ زندگی ہی میں اسے بھٹکتی رُوح قرار دیا گیا ہے۔ پاکستان بننے کے بعد جب اس کا دوست اردن جو بریگیڈیئر ہے اپنی کار میں جا رہا ہوتا ہے تو علی بھی راستے میں موجود ہوتا ہے۔ اردن کا ڈرائیور اردن کو بتاتا ہے کہ یہ ایک بھٹکی ہوئی روح ہے!! اور کار آگے بڑھ جاتی ہے اور اردن نیچے اُتر کر اس بھٹکی ہوئی روح سے نہیں ملتا۔ ہو سکتا ہے اس نے اس بھٹکی ہوئی روح کو دیکھا ہی نہ ہو جو فرقہ وارانہ فسادات کے ہاتھوں دراصل وہ در گور ہے جو جمی جمائی تہذیب کو ریزہ ریزہ ہوتے نہیں دیکھ سکتا۔

موت کی یہ شکل ایک جبری موت ہے۔ انسان نے دوسرے انسان کو قتل کرنا شروع کر دیا ہے اس لئے کہ اب ان کے درمیان شیطان آ گیا ہے۔ صدیوں سے ایک ساتھ رہتے رہتے انہیں اچانک یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ تو اجنبی اور ایک دوسرے سے بے تعلق لوگ ہیں۔ ان کا ایک دوسرے سے ہمدردی یا انسانیت کا بھی رشتہ نہیں ہے! پھر مرنے والے کے متعلق سوچا جاتا ہے کہ

اسے کس قصور کی سزا ملی ہے ؟ اس پر اس قدر خوفناک موت کیوں مسلط کی گئی ہے ؟ محبتیں کیوں ختم ہو گئی ہیں ؟ گھر کیوں جلائے جا رہے ہیں ؟ یہ سوالات وجود کے تعلق سے شروع ہوتے ہیں اور موت کے عملی واقعات پر ختم ہو جاتے ہیں۔ زندگی جو حسین ہے اسے موت اس طرح کیوں نگلتی ہے ؟ یہ سوال سیکڑوں سال پہلے بھی اہم تھا اور آج بھی ہے۔ یہودی ناول نگاروں نے امریکہ میں بیٹھ کر ہٹلر اور اس کے ساتھیوں کے ہاتھوں اپنے لوگوں کے سفاکانہ قتل پر خاصے ناول لکھے اور آج بھی اس جبری نسل کشی کے دکھ پر وہ لکھ رہے ہیں۔ اگر اردو ناول میں اس مسئلہ کو برتا گیا ہے تو کوئی اعتراض کی بات نہیں بلکہ اس موضوع کو تو آج بھی برتنا چاہیئے اور یہ برتا جا رہا ہے۔ ادھر خود جدید ناول " وجودیت " کے پہلو کو ما بعد جدیدیت کے اہم حصے کے طور پر پیش کر رہا ہے۔ ہم اس کو بھی قرۃ العین حیدر کے اٹھائے گئے سوال کی فطری تقلید کہہ سکتے ہیں ۔۔ ویسے بھی یہ موضوع ابدی موضوع ہے جو بدل نہیں سکتا۔ اس لئے ہر عہد میں ناول اور یہ موضوع ایک دوسرے سے جڑے رہیں گے لیکن اس موضوع کو برتنے کے لئے ضروری ہے کہ فن کار حساس ہو۔۔ کم از کم قرۃ العین حیدر اپنے منصب پر پوری اترتی ہیں ان کے یہاں موت کا موضوع ہے وقت اور جبر کے سائے تلے کچھ زیادہ ہی معنویت کا حامل ہو جاتا ہے۔ خصوصاً جب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے یہاں کردار روحانی خلاء کے عذاب کا بھی شکار ہیں اور اسی واسطے سے وہ اپنے تہذیبی زوال سے بھی ہمکنار ہوتے ہیں۔ ذاتی طور پر مجھے محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنے چند اہم کرداروں کے حوالے سے ان کی فطرت کی کجی کو بھی ظاہر کرنا چاہتی ہیں جو انھیں کم از کم بلندی

کی طرف تو نہیں لے جاتی بلکہ زوال۔ نراجیت۔ اداسی اور اضطراب کا پیش خیمہ بن جاتی ہے مگر یہ ان کے ہر کردار کا مقدر نہیں ہے۔ بہت سے کردار ان اقدار سے مفاہمت کر لیتے ہیں جو انہیں ان کا انجام ایک طویل عرصے تک یاد نہیں دلاتیں یا یہ کہیے کہ وہ ہر قسم کی فکروں سے آزاد ہیں اور زندگی کو مالی لحاظ سے روشن کرنے کے قابل ہیں اس کے علاوہ ان کا کوئی دوسرا نقطہ نظر نہیں ہے جیساکہ ریاض جو انڈین سول سروس کا نمائندہ ہے اور خوب عیش کر رہا ہے زینت خالہ ہیں جو ہلہ گلہ کرتی رہتی ہیں۔ پارٹیاں منعقد کرنا ان کا محبوب مشغلہ ہے ان کی مخلوط دعوتیں ان کا نشہ ہیں۔ سو اس قسم کے دوسرے نشوں میں ان کے چند دوسرے کردار بھی ڈوبے ہوئے ہیں یا ایک بوڑھی نسل ہے جو اپنی حالت پر قناعت کرتی ہے۔ روایت کی پاسداری اور وضعداری ان کے نشے ہیں اس لئے ان کے یہاں فرسٹریشن نہ ہونے کے برابر ہے۔ ان کے بچے جو اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں ــــ غیر مطمئن نظر آتے ہیں اور زندگی کی بے ثباتی پر کڑھتے ہیں جب کہ وہ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں لیکن وقت جو بدل گیا ہے۔!

قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ ماحول ان کے مخصوص خیال کی توجیہہ کے لئے سامنے آتا ہے۔ شاید وہ یہ ثابت کرنا چاہتی ہیں کہ خود فراموشی، بے نیازی اور بے فکری انسانی ذات کے لئے مہلک ہیں آنکھیں کھول کر زندگی دیکھنا اور اس کے مطالبات کو پڑھنا ہی اس کے لئے بہتر ہے ورنہ مصائب و مشکلات کے راستوں سے صحیح سلامت گزرنا مشکل ہوگا۔ اردن کہتا ہے:

"ہمارے مصائب کتنے ہیں۔ ہمارے جرم ہماری
غلطیاں ہماری مجبوریاں۔ میرے پیارے
مجرموں ــ" [صفحہ ۶۲]

ایسے مجرم اس کے تمام ساتھی ہیں لیکن وہ ریاض کی طرح سب کے مقابلے میں عقل مند نکلا۔ اس نے فوج میں ملازمت کرلی اور بٹوارے کے بعد وہ کم عمر بریگیڈیر بنا۔ وہ بھول گیا کہ شور شرابا، ہلّہ گلّہ، فلسفیانہ گفتگو، پارٹیاں اور ہر دم مسرت کا احساس یہ سب ماضی کی باتیں تھیں لیکن بٹوارے پر انسانی جان کی ارزانی دیکھ کر وہ افسردہ ضرور ہوا تھا اس لئے کہ وہ قرۃ العین حیدر کا وہ کردار ہے جو انسانیت پر یقین رکھتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں فیملی یا خاندان ان افراد کا نام ہے جو مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے کے باوجود ایک ہی ہیں۔ خدا کے بنائے ہوئے انسان جو ایک دوسرے سے نفرت نہیں کر سکتے ۔ وہ ایک ہی جلتی آئی تہذیب کے چٹے بٹے ہیں جنھیں سیاست جدا کر دیتی ہے اور جب لوگ آپس میں دست و گریباں ہوتے ہیں تو یہ کردار خون کے آنسو روتے ہیں۔ ارون "میں" سے کہتا ہے کہ پیاری بہن میں تمہاری حفاظت نہیں کر سکتا۔ حالانکہ تم سولہ سال تک میرے ہاتھ پر راکھی باندھتی رہی ہو۔ دراصل یہ وہ صورت حال ہے جس میں غیر متعصب کردار پھنسا ہوا ہے۔ قرۃ العین حیدر اسی صورت حال پر ماتم کناں ہیں اور اپنے اس احساس کی شدت کی عکاسی کے لئے "وہ میں" کی شکل میں خود ناول میں براجمان ہیں۔

ناول کے آخر میں خیالات کی ایک زبردست یورش ہے۔ پورا ماجرا اب فلسفے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ خیالات کا ایک اژدہام ہے ۔ خیالات کی یہ یورش ابتدا ہی سے اس قرۃ العین حیدر کے ذہن کی پیداوار ہے جس نے تاریخ کو توف کے ساتھ اپنے احساس کا حصہ بنا لیا تھا۔ جو وقت کے جبر کی شناسا ہے۔ اور جو اپنی ناول نگاری کے ابتدائی دور ہی سے فطری طور پر فلسفیانہ خیالات کی

آگ کو اپنے ذہن میں بھڑکتا ہوا پاتی ہے۔ پھر وقت ان سب خیالات کو ایک منطقی ربط عطا کر دیتا ہے۔ اگلا ناول۔ آگ کا دریا۔ ان سب کو ایک خاص رُخ میں سمیٹ لیتا ہے۔ اب ڈھائی ہزار سالہ تصویر انتہائی صاف و شفاف نظر آتی ہے۔ خود قرۃ العین حیدر کا اسلوب بھی شروع کے دو ناولوں کی بھٹی میں پک کر کندن بن جاتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں خود کلامی۔ بیانیہ۔ فلسفیانہ مباحث، مکالمے، مصنّفہ کے مخصوص خیالات گنجلک ہوئے بغیر ایک خاص جہت میں زگ زیگ ZIG ZAG راستوں پر چلنے کی بجائے اس سیدھ میں چلنے لگتے ہیں جس پر ڈھائی ہزار زندگی رواں دواں ہے جہاں ہر ہر کردار ایک جہان بن کر قاری کے سامنے آجاتا ہے۔ "سفینۂ غمِ دل" کا یہ کنٹری بیوشن CONTRIBUTION کیا کم ہے کہ وہ قرۃ العین حیدر کو ایک اونچی جست لگانے میں مدد دیتا ہے "آگ کا دریا" کی تخلیق کی یقیناً دو اہم بنیادیں "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" ہیں۔ ان دونوں ناولوں کے محدود گھرانے زمان و مکان سے بلند ہو کر برصغیر کی جغرافیائی حدود کو پار کر جاتے ہیں۔ اور سینکڑوں سال کی تاریخ کہانی کے صفحات پر کنڈل مار کر بیٹھ جاتی ہے۔ تاریخ جو سفاک ہے۔ ظالم ہے اور جو وقت کے جلو میں تہذیب کے نقوش بناتی بگاڑتی چلی جاتی ہے۔ کردار جو ڈھائی ہزار کے ورثے کے بوجھ کو محسوس کرتا ہے اور کبھی آگے لپکنے کے لئے بے قرار ہے، وہ غریب الوطنی کے احساس تلے وقت میں پیچھے کی جانب سفر کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے کہ جس موت کے سوال سے وہ شروع کے دو ناولوں میں نبرد آزما ہے وہ اب کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ اب نجات سب سے مسئلہ ہے۔ پھر سب جانتے ہیں کہ موت ہی کے سوال کی طرح

نجات کا سوال بھی انسانی ذات کے لئے بے انتہا اہم ہے۔ خود قرۃ العین حیدر تہذیب وقت اور تاریخ کی حدوں کو توڑ کر آگے نکل جانا چاہتی ہیں انہوں نے گردشِ رنگ چمن (۱۹۸۸) میں ثقافتی قلب ماہیت CULTURAL METAMORPHOSIS کے معمہ کو پیش کیا ہے کہ انسان اس دھارے میں کس طرح مختلف روپ دھارتا چلا جاتا ہے کہ حسب نسب شرافت، غیر شرافت، روایت، غیر روایت سب کچھ بدلتا چلا جاتا ہے۔ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ والا معاملہ قرۃ العین حیدر کے ناول کے پلاٹ کا خواہ اس کی شکل کچھ بھی ہو ایک ہمیشہ ایک اہم زاویہ ہوتا ہے ۔۔۔ اس "تغیر" کے آئینہ ہی میں ان کے یہاں انسان کی مختلف دلچسپ اور چونکا دینے والی شکلیں پڑھنے والے کو نظر آتی ہیں ۔۔۔ لیکن دکھوں سے نجات بھی اس کا اہم مسئلہ ہے۔ ان دکھوں کی مختلف نوعیتیں ہیں۔ انسان انفرادی اور اجتماعی طور سے ان سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے اور نجات کے مسئلہ پر قرۃ العین حیدر دنیا کے دوسرے ناول نگاروں کی مانند سوچتی اور لکھتی رہی ہیں "سفینۂ غم دل" اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

"آگ کا دریا" کا ہر کردار یہ ہی وقت ہے، تاریخ ہے، اضافہ ہے، موت کا نہیں زندگی کا تسلسل ہے عمل کا تسلسل ہے وہ الوداع نہیں کہتا بلکہ آواز دیتا ہے "میں ہوں" کہہ کر اس تسلسل اس آگے بڑھتے رہنے کے عمل کی دلیل بن جاتا ہے۔"

پروفیسر عتیق احمد

"آگ کا دریا۔ ایک تجزیاتی مطالعہ"

[الفاظ۔ علیگڑھ۔ انڈیا۔ ۱۹۸۸]

آگ کا دریا

ہمارے اردو ناول کی دنیا میں "آگ کا دریا" کی حیثیت آج یک منفرد ہے اور غالباً اس کی ہمیشہ یہی حیثیت رہے گی خواہ اس سطح کا ایک دوسرا ناول وجود میں آجائے اس لئے کہ کسی بھی عہد کا رجحان ساز ناول ادب کے سفر میں کلاسیکل درجہ حاصل کر لیتا ہے اور کلاسیک زمان و مکان سے بلند ہو کر ہمیشہ ہر دور کے قاری پر ہر وہ حقیقت منکشف کرتا رہتا ہے جس کا روح عصر کے دائرہ میں رہتے ہوئے بتایا جانا ضروری ہوتا ہے۔

"آگ کا دریا" برِ صغیر کی آزادی کے بارہ سال بعد وجود میں آیا۔ بارہ سال بعد تو گھورے کے بھی دن بدلتے ہیں یہ تو پھر ادب کی دنیا ہے جہاں نئے نئے میلانات، رجحانات اور تحریکات کے تحت تبدیلی ناگزیر ہوتی ہے۔ اس ناول کی اشاعت سے قبل قرۃ العین حیدر کے دو ناول "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" منظر عام پر آچکے تھے اور انہیں اہم ناول نگار کی سند عطا کر چکے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ چند اور ناول نگار بھی اپنی حیثیت مستحکم کر چکے تھے۔ عزیز احمد کے دو ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" اور "شبنم"۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا ناول "شامِ اودھ" راما نند ساگر کا ناول "اور انسان مرگیا" شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" اور چند اور فنکاروں کے ناول یا ناولٹ فنی اور فکری سطح پر آزادی کے

فوراً بعد مختلف رجحانات کی نمائندگی کر رہے تھے جن میں فسادات، ناسٹلجیا، تہذیبی زوال اور اقدار کی شکست و ریخت، اقتصادی بدحالی اور استحصال زیادہ اہم تھے۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے تو یہ ناول نگار اس کے دائرہ میں رہتے ہوئے پریم چند کے "گئودان" (۱۹۳۶) کے مقابلے میں ناول کو بلوغت اور رچاؤ سے ہمکنار کر چکے تھے۔ عزیز احمد اس کا مظاہرہ آزادی سے قبل "آگ" اور "گریز" میں اور عصمت چغتائی "ٹیڑھی لکیر" میں کر چکی تھیں۔ ان لوگوں کے یہاں بیانیہ کے داستانی پیٹرن PATTERN کے برعکس ماجرہ میں سرعت، مختلف تیکنیکوں کے استعمال، نئے موضوعات کے نکھرے ہوئے اسلوب میں اظہار، واحد متکلم کے قابلِ قبول استعمال اور وژن کے بیان کے لئے فکری مباحث کے بیانیہ میں ادغام جیسے فنی ذائقے کے چلن کا آغاز ہو چکا تھا جو کہ ناول کو ایک نیا موڑ عطا کرنے کے لئے ایک اہم بریک تھرو BREAKTHROUGH ثابت ہو رہا تھا۔ خود سجاد ظہیر کا ناولٹ "لندن کی ایک رات" پلاٹ کے مقابلے میں کردار کی اہمیت، مروج طریقۂ اظہار کے مقابلے میں (جہاں آغاز، اٹھان، نقطۂ عروج اور ردِ نقطۂ عروج ANTI CLIMAX کا راج ہوتا ہے) وقت کی حد بندیوں کے علی الرغم فکر اور داخلی جذبات کا شعور کی رَو کے تحت بہاؤ کی مشترکہ ندرت کے باعث ہیئت کا نیا شعور عطا کر رہا تھا۔ اس منظر نامہ میں قرۃ العین حیدر کے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" اسی شعور کی پختگی کی دلالت کرنے لگے تھے۔ "آگ کا دریا" کی تخلیق ۱۹۵۹ سے تعلق رکھتی ہے۔ "سفینۂ غمِ دل" اور اس میں محض سات سال کا وقفہ ہے۔ سات سال کا یہ وقفہ غالباً قرۃ العین کی تخلیقی توانائی CREATIVE VITALITY کا حیرت انگیز اور یادگار عرصہ ہے جو "آگ کا دریا" جیسی تخلیق کو جنم دیتا ہے اور یہ امر مسرت کا باعث ہے کہ اس ناول کے بعد بھی

انہوں نے اس توانائی میں ضعف نہیں پیدا ہونے دیا اور ہمیشہ تازہ دم ہونے کا تاثر دیتے ہوئے "آخر شب کے ہم سفر" "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" جیسے ناول پیش کئے جن پر آج تک بحثیں ہو رہی ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ اکثر نقادوں کا خیال ہے کہ "آگ کا دریا" کی منفرد حیثیت کو وہ آج تک عبور نہیں کر پائی ہیں۔ اتفاق سے نقادوں کی اس قسم کی رائے اور فیصلے کے برعکس ان کا خیال یہ ہے کہ ناول کے حوالے سے انہوں نے اپنے فنی سفر میں ارتقاء کے مزید سنگِ میل عبور کئے ہیں لیکن یہ علیحدہ بحث ہے کسی ادیب کی کونسی تحریر اس کی دوسری تحریروں کے مقابلے میں بالادست حیثیت اختیار کرتی ہے اس کا فیصلہ اکثر وقت کرتا ہے اور خود ادیب کی اپنی حتمی رائے مستقبل میں اپنا اثبات و عدم اثبات کراتی ہے۔

"آگ کا دریا" نے اپنی اشاعت کے ساتھ ہی جو ردِ عمل پیدا کیا وہ اکثر کم ناولوں کے حصے میں آتا ہے۔ یہاں اس کا تعلق اس منفی مہم سے نہیں جو کچھ حلقوں نے عمداً چلائی جس کے نتیجے میں قرۃ العین حیدر انڈیا سدھار گئیں بلکہ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فن کے حوالوں سے اس ناول کو مصنفہ کے پہلے دو ناولوں کے مقابلے میں ایک زبردست سنگِ میل قرار دیا گیا۔ اس کی وجہ اس کا وسیع کینوس ہے۔ اس میں اتفاق سے تمام وسعتیں سما گئی ہیں۔ اس میں ماجرہ کی وسعت ہے یعنی اس کا قصہ اڑھائی ہزار سال پر محیط ہے۔ اس میں ایک سے کہیں زیادہ تیکنیکوں سے کام لیا گیا ہے جن میں شعور کی رَو کا تھوڑا بہت استعمال، معنویت سے معمور دیومالائی حوالوں، وقت کی حشر سامانیوں، فلسفانہ مباحث، مصنفہ کے تبصروں، واحد متکلم اور واحد غائب کا گہرائی کے ساتھ ماجرہ کی اٹھان میں یقیناً اہمیت کا حامل ہے نیز ماضی اور حال کی سیاسی و معاشرتی تاریخ کا پھیلاؤ ناول کے دامن کو اس قدر وسیع کرتا ہے کہ اس کے بعد دیگر اہم

ناول نگار تاریخ کے تذکرے سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکے اور نتیجہ یہ ہوا کہ
اردو ناول تاریخیت کے ایسے رجحان سے آشنا ہوا جس نے اگر مکمل طور پر
نہیں تو جزوی طور پر ہی اسے وہ بلندی عطا کر دی جس کی بنا پر یہ کہا جانے
لگا کہ اب وہ بے بضاعتی اور کم مائیگی کے حصار سے باہر نکل آیا ہے اور
اس بلندی کی فہم حاصل کرنے کے لئے خود مصنفہ کے اپنے الفاظ کی بڑی
اہمیت ہے۔ روزنامہ "جنگ" لاہور کو انٹرویو دیتے ہوئے جو کہ "کتاب نما"
دہلی کے جنوری ۱۹۸۶ء کے شمارے میں بھی شائع ہوا انہوں نے بتایا
کہ ــــ میرا اپنا خیال ہے کہ "آگ کا دریا" کے ذریعے تاریخیت کا
رجحان پیدا ہوا ہے کہ لوگ تاریخ کو سمجھیں ــــ انہوں نے یہ بھی
اضافہ کیا کہ ــــ لوگوں نے اس طریقے سے لکھنا شروع کیا۔ پہلے طبقاتی
کشمکش کا رجحان تھا ــــ

قرۃ العین حیدر نے فکشن پر جس قدر عام فہم انداز سے تنقید لکھی
ہے اور جتنے انٹرویوز دیئے ہیں ان میں انہوں نے دیگر چند ناول نگاروں
کی روش کے برعکس دعوے نہیں کئے ہیں اور نہ کبھی اپنے آپ کو ناقابلِ
فراموش فنکار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ان کا انکسار اور مرتبہ انہیں
ایسا کرنے سے روکتا رہا ہے۔ ابھی جو اقتباس دیا گیا ہے اس میں بھی دبا
سا لہجہ ہے اور ایک سچائی کا اظہار ہے۔ "آگ کا دریا" کے بعد "اداس نسلیں"
میں عبداللہ حسین نے زیادہ وسیع نہیں تو پہلی جنگِ عظیم سے لے کر قیام
پاکستان تک کی تاریخ پر ماجرہ کو پھیلایا ہے۔ حیات اللہ انصاری نے اپنے
پانچ جلدوں کے طویل ناول "لہو کے پھول" اور رشیدہ رضویہ کے ناولوں
"لڑکی ایک دل کے ویرانے میں"، "اسی شمع کے آخری پروانے" وغیرہ۔
جمیلہ ہاشمی نے "تلاشِ بہاراں"، "دشتِ سوس" وغیرہ۔ نثار عزیز بٹ نے
"نے چراغے نے گلے"۔ خدیجہ مستور نے "آنگن"۔ جیلانی بانو نے "ایوانِ غزل"

بلونت سنگھ نے "کالے کوس" اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے "آگ کا دریا" کی تقلید میں "سنگم" میں تاریخیت کے فنی و تکنیکی اصولوں کو حسبِ ضرورت چھوٹے اور بڑے کینوس پر برتا ہے۔ ان فنکاروں میں ڈاکٹر احسن فاروقی کے فن سے متعلق تاریخیت کی "آگ کا دریا" کے مقابلے میں ثانوی حیثیت یہ ہے کہ انہوں نے "سنگم" میں برِ صغیر کی ۱۰۲۴ء سے پاکستان کے قیام کے چند سالوں تک کی تاریخ کے ۹ سو سالہ ادوار کی عکاسی کی ہے۔ اگر "آگ کا دریا" میں ڈھائی ہزار سال کی طویل ترین تاریخ گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا کے حوالوں سے سامنے نہ آتی تو شاید ڈاکٹر احسن فاروقی بھی "سنگم" میں مسلم اور اوما پاروتی کے حوالوں سے نو سو سالہ تاریخ کو موضوعِ بحث نہ بناتے اس لئے کہ ادب میں کوئی تنہا نہیں ہوتا۔ اپنے سے پہلے فنکاروں کا عظیم ادب ہمیشہ نشانِ راہ ثابت ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر پر ورجینیا وولف کے مشہورِ زمانہ ناول "اورلینڈو ORLANDO کے اثرات مرتب ہوئے تب ہی انہوں نے "آگ کا دریا" لکھا۔ "اورلینڈو" میں اورلینڈو عہدِ الزبتھ سے لے کر ۱۹۲۸ء تک انگلینڈ کی تہذیبی تاریخ کے دھاروں کو فکشن کی سمت عطا کرتا ہے۔ اس کے لئے تاریخ کا کینوس تین سو سال تک کا عرصہ ہے۔ آخیر میں وہ عورت بن جاتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا کی جنس نہیں بدلتی تاہم یہ لوگ ڈھائی ہزار سال کی سحر میں مبتلا کر دینے والی معاشرتی زندگی کے اہم ادوار میں موجود رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے اورلینڈو کا کینوس "آگ کا دریا" سے بہت مختصر ہے نیز یہ کہ سیاست، معیشت، تہذیب و تمدن اور عمرانی حوالوں سے "آگ کا دریا" کا "اورلینڈو" سے اس قدر آگے کی چیز ہے کہ اگر دونوں ناولوں کے درمیان دو مختلف زبانیں حائل نہ ہوتیں تو غالباً "آگ کا دریا" کو نقادانِ فن "اورلینڈو" سے برتر قرار

دیتے۔ بہر صورت یہ تو طے ہے کہ قرۃ العین حیدر پر ورجینیا کے فن کے اثرات مرتب ہوئے تھے لیکن وہ اپنی جینئس GENIUS اور انفرادیت کے باعث آگے نکل گئیں اور یہ حقیقت ہے کہ بیرونی اثرات کے زیرِ اثر جینئس یا نابغہ منفرد تحریر ضرور سامنے لاتا ہے۔ اس حقیقت کا خود قرۃ العین حیدر نے ایک عمومی اصول کی وضاحت کے لئے اپنے ایک مضمون بعنوان "افسانہ" مطبوعہ "پکچر گیلری" صفحہ ۴۵ میں (ناشر: قوسین۔ لاہور ۱۹۸۲) اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ___ ایک مصنف تنہا نہیں ہوتا۔ اس کے پیچھے دوسرے مصنفوں کی قطار ہوتی ہے۔ وہ اپنی انفرادیت کے ذریعے ایک اور کڑی کا اضافہ کر دیتا ہے

یہ حقیقت روایت کی توسیع کی جانب بھی اشارہ کرتی ہے گو کہ ایسی روایت کا مدار برِ صغیر نہیں بلکہ یوروپ ہے مگر یوں کہ ہندوستان ایک نو آبادی تھا اس لحاظ سے بیرونی اثرات بھی مقامی روایت کا حصّہ بنتے تھے۔ اور ہمارے مشرقی ادب میں تبدیلی کا محرک بنتے تھے اور بن رہے ہیں۔ سو قرۃ العین حیدر کا "اورلینڈو" سے متاثر ہو کر ایک رجحان ساز ناول تحریر کرنا اور ڈاکٹر احسن فاروقی کا اس کی تقلید میں "سنگم" لکھنا ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ سنگم برتری کی دوڑ میں پیچھے رہ جاتا ہے۔ اس لئے کہ ڈاکٹر صاحب نے اس تیکنیکی میلان کا اسلامی اثرات کے حوالے سے ساتھ دیا اور قابلِ ذکر ناول لکھا تاہم کسی اہم کڑی کا اضافہ نہ کر سکے اور افسوس تو یہ ہے کہ دیگر ناول نگاروں نے طویل تاریخ کے ماجرہ میں ہر دور میں موجود ایک ہی قسم کے کرداروں کے قصّے کی عکاسی کے پیٹرن کو قطعاً نظر انداز کیا اور جدّت کی دیگر مختلف شاہراہوں پر نکل کھڑے ہوئے ورنہ یہ ہو سکتا تھا کہ ناریخیت کا یہ رجحان مزید مستحکم ہوتا۔

"آگ کا دریا" کے آغاز سے قبل قرۃ العین حیدر نے ٹی ایس ایلیٹ

کی مشہور زمانہ طویل نظم FOUR QUARTETS سے کچھ مصرعے دیئے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:۔

خاتمہ کہاں ہے ــــ بے آواز چیخوں کا

خاتمہ کہیں نہیں ہے۔ صرف اضافہ ہے
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹتا ہوا تسلسل
ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھونڈ نکالا۔

لوگ بدل جاتے ہیں مسکراتے بھی ہیں مگر کرب موجود رہتا ہے
لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی مانند
وقت جو تباہ کن ہے۔ قائم بھی رکھتا ہے۔

تمام تر مصرعوں کو پڑھتے ہی چند باتیں قاری کے ذہن میں در آتی ہیں ایک تو یہ کہ زندگی کی ابتدا اور انتہا کیا ہے اور ازل و ابد کے درمیان سفر کرتے ہوئے انسان کرب سے کیوں نبرد آزما رہتا ہے اور کیا کبھی کرب ختم ہو سکتا ہے؟ پھر یہ کہ وقت کیا ہے؟ اس کی ہماری زندگی میں کیا اہمیت ہے؟ وقت انسان ہے؟ تاریخ ہے؟ زمانہ ہے؟ تہذیب و تمدن ہے؟ یا بذاتِ خود ایک ایسا لافانی کردار ہے جو ہمیں کنٹرول کر رہا ہے۔ ایک سائنس دان کے لئے وقت کی تشریح کا ایک علیحدہ معیار ہے لیکن زندگی کے سفر کے حوالے سے یہ ایک ایسی بالادست قوت کا روپ دھار لیتا ہے کہ اس کی کئی فلسفیانہ توضیحات و تعبیرات سامنے آتی ہیں۔ گو کہ ہر ناول میں وقت کا کوئی نہ کوئی تصور ہوتا ہے لیکن وہ کردار کا روپ نہیں دھارتا۔ "آگ کا دریا" اپنے قاری کو وقت کے نہاں خانے میں

جھانکنے کی دعوت دیتا ہے اور اسی اعتبار سے وہ گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا ہی کی طرح اہم کردار بن جاتا ہے۔ ناول کے کردار وقت کی موجودگی کے شعور کو شروع سے آخر تک واضح کرتے نظر آتے ہیں۔ گوتم کہتا ہے:

"وقت اپنے آپ سے منحرف نہیں ہوتا۔ وقت سے تم بچ نہیں سکتے۔"

["آگ کا دریا" مکتبہ اردو ادب لاہور۔ سنہ؟۔ ص: ۵۹]

"اسے یہ بھی معلوم ہوا کہ اتفاقات، حادثے وقت کے انوکھے کھیل بھی بہت بڑی حقیقت ہیں۔" [ص: ۱۲۷]

خود گوتم کے گرو نے گوتم کے ذہن میں شروع ہی میں یہ حقیقت واضح کر دی تھی کہ وقت کے سامنے کوئی رشتے نہیں ہیں، کوئی منطق، کوئی طاقت — وقت پر تمہارا قابو نہیں رہ سکتا۔ جو آنکھیں رکھتا ہے وقت کے ارتقا کو پہچان لیتا ہے۔

یہ اقتباس صفحہ ۵۹ سے ہے جبکہ گوتم مختلف فلسفوں کے ادراک کے پروسیس PROCESS میں ہے۔ وہ ہندوستان کی تہذیبی روح ہے۔ اس کا مسئلہ یہ ہے کہ ہم کس طرح جانیں کہ یہ سب کیا ہے؟ وہ جانتا تھا کہ ایک تنہا انسان ہے اور باسٹھ فلسفے اس کا پیچھا کر رہے ہیں۔ گوتم کا زمانہ بدھ کے سو سال بعد کا ہے۔ گوتم سچائی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ڈھائی ہزار سالہ وقت میں وہ طالب علم، چیتر کار، گائیک، ڈرامہ نگار، اداکار، ایسٹ انڈیا کمپنی کا ذمہ دار منتظم، بیوروکریٹ، سفارت کار اور بہت کچھ ہے۔ ہر روپ میں اسے سچائی کی تلاش ہے اور کرب اور

دکھ سائے کی مانند ہمہ وقت اس کے ہم سفر ہیں۔ گرو نے وقت کے بارے میں اس پر جس سچائی کا انکشاف کیا تھا اور اسے پہچاننے کے سلسلے میں آنکھیں کھلی رکھنے کی جو شرط عائد کی تھی اس کے حصار سے وہ ناول کے خاتمے تک نہیں نکل پاتا۔ کائنات کا ازلی اور ابدی اور تنہا انسان جو کائنات کے ان گنت اسرار جاننا چاہتا ہے جو وقت کے پردے میں پنہاں ہیں ان کو روشنی میں لانا اس کی زندگی کا مقصد ہے جبکہ چاروں اور خلاء ہے۔ انسان تھکا ہوا، شکست خوردہ، لبشاش بھی پرامید بھی مگر مایوس اور رنجیدہ جیسے ساری چاندنی، سارے پھول، ساری ندیاں اور سارا حسن دے دیا گیا ہے!

اور انسان کی اسی تھکن، شکست خوردگی، بشاشت، امید اور ناامیدی، مایوسی اور رنجیدگی کا بار "آگ کا دریا" میں سب ہی لوگ اٹھائے ہوئے ہیں۔ یہ جوق در جوق ڈھائی ہزار سالہ ادوار میں چلے آرہے ہیں اور ان سب کی نمائندگی گوتم کے علاوہ ہری شنکر، کمال الوالمنصور اور چمپا کر رہے ہیں۔ ان سب کی ذاتی اور اجتماعی کہانیاں "آگ کا دریا" کے ڈھیلے ڈھالے غیر روایتی پلاٹ اسٹرکچر کا مضبوط حصہ ہیں۔

ہری شنکر بدھ فلسفے کا نمائندہ ہے۔ ہمہ وقت سوچنا اس کے کردار کا بھی حصہ ہے لیکن اس پر کرب کا وہ عالم نہیں جو گوتم کی ذات سے منسوب ہے اگر وہ شانت نہیں تو زیادہ بے چین بھی نہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ انسان اور اشیا کے بارے میں زیادہ متفکر نہیں۔ اس پر خوشدلی کا راج نظر آتا ہے۔ گوتم کو یہ ذہنی تکلیف ہے کہ عورت کو عظیم دکھ اٹھانے پڑتے ہیں اور ایک بچے کے ذریعہ وہ ساری کائنات کی ذمہ داری اٹھالیتی ہیں اور وہ اپنے آپ کو دوسرے انسان کے حوالے بخوشی کر دیتی ہیں تو وہ یہ فیصلہ بھی صادر کرتا ہے کہ ناری کا دل دکھانا سب سے بڑا گناہ ہے اور

چمپا بائی کو اودھ کے ایک دور میں طوائف کے روپ میں دیکھ کر نا قابلِ اذیت سے دوچار ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ عورت جو دیبی ہے، لکشمی ہے، گوری، اوما، جو ماں ہے اور بہن اور بی بی اور بیٹی ہے۔ اسے طوائف نہیں ہونا چاہیئے۔ یہ بڑی زیادتی ہے۔ مگر ہری شنکر کا اصرار ہے کہ بھگوان نے ناری بیمار جی بہلانے کے لئے تو بنائی ہے۔ اس پر گوتم نے جواب دیا تھا کہ عورت مقدس چیز ہے۔ خود تبصرے کی شکل میں قرۃ العین حیدر نے لکھا ہے —— پرستش کرنا اور خدمت کرنا ان کے مقدر میں لکھا ہے۔

لیکن انہوں نے یہ تبصرہ یوں ہی نہیں دے دیا۔ چمپا کا شروع سے آخیر تک کا کردار اس کی تفسیر ہے۔ عورت کے مقدرات پر قرۃ العین حیدر نے افسانوں سے لے کر ناول تک طبع آزمائی کی ہے۔ چمپا شروع سے آخیر تک ایک ایسی عورت ہے جو مردوں کی دنیا میں مردوں ہی کے بنائے ہوئے قانون کے تحت زندگی گزارتی ہے۔ چندر گپت موریہ کے عہد میں وہ گرفتار ہو کر دربار سے وابستہ مالیات کے شعبہ کے ایک پچاس سالہ موٹے اور گنجے شخص سے بیاہی جاتی ہے۔ اپنی اس حیثیت میں وہ خوش نظر آتی ہے۔ جب مسلمان ہندوستان میں آئے تو چمپا بھگت کبیر کے گیت گایا کرتی تھی۔ اپنے طوائف کے کردار میں بھی وہ مست تھی اور افیم کھاتی بھکارن کے روپ میں بھی جبکہ فٹ پاتھ میں گزرتے ہوئے گوتم نیلمبر کے افسوس اور ہمدردی کے جذبات کے تحت دیئے گئے چاندی کے روپے کو دیکھ کر حیرت زدہ ہوئی تھی مگر جدید زمانے میں قرۃ العین حیدر اس کے چولے کو بدل دیتی ہے۔ ایک تعلیم یافتہ گھرانے کی لڑکی میں انا، عدم مفاہمت اور آدرش کے نفسیاتی پہلو عطا کر کے وہ اسے اپنا ہم پلہ بنا دیتی ہیں اور تھوڑا ابیت خود نوشتانہ ٹچ TOUCH دے دیتی ہیں اور اس دور کی چمپا سنجیدہ، باشعور اور اپنے پس منظر کے اعتبار سے ایک حقیقی کردار ضرور ہے۔

وہ خاصی بااعتماد اور حاضر جواب ہے۔ گوتم کے اس استفسار پر کہ وہ بھیا صاحب کو کیوں پسند کرتی ہے وہ یہ دلیل لاتی ہے کہ کسی کو پسند کرنا فلرٹ نہیں ہوتا۔ یہاں گوتم لاجواب ہو جاتا ہے۔ چمپا آخیر میں اس عورت کا روپ ہے جہاں شادی کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ صرف اپنی ذات میں سمٹ جانا اور ازدواجی دنیا سے الگ رہ کر دانشوروں اور فنکاروں کی دنیا سے ناطہ نبھانا اس کا مقدّر ہے۔ عورت کی آدرش پرستی کا یہ روپ اکیلی قرۃ العین حیدر ہی نہیں پیش کرتیں۔ خدیجہ مستور، نثار عزیز بٹ، جمیلہ ہاشمی وغیرہ نے بھی ایسے نسوانی کردار تخلیق کئے ہیں۔ کبھی کبھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذہین ناول نگار خواتین اس اوب سیشن OBSESSION کے تحت بھی نسوانی کردار وضع کرتی ہیں کہ عورت خدا کی انتہائی حسین ترین تخلیق ہے لہٰذا اس کی عکاسی PORTRAYEL ایک سنجیدہ، بردبار، مثالیت پسند اور اصولوں پر مفاہمت نہ کرنے والی شخصیت کی حیثیت سے کی جائے اور اس رویّہ یا اپروچ میں کوئی برائی نہیں۔ تعلیم عام ہو جانے والے معاشرہ میں اتنی تہہ داریوں کی حامل عورت بھی پائی جاتی ہے جو کہ ازدواج کے بکھیڑوں سے آزاد رہ کر اپنے وجود کا اثبات کراتی ہیں۔ ناول کے آخیر میں چمپا کمال سے کہتی ہے ______ لیکن کمال میں سمجھتی ہوں جہاں تک ذاتی کامیابی کا سوال ہے میں تم سے کہیں زیادہ خوش نصیب ہوں میں نے سراغ پا لیا ہے ______ [ص: ۷۵۵]

چمپا سمجھتی ہے کہ اس کے زخم کسی کو نظر نہیں آسکتے اس لئے کہ وہ کمزور اور فانی ہیں۔ چشم بینا نہیں رکھتے تاہم جب وہ کہتی ہے کہ اس نے سراغ پا لیا ہے تب ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کرب سے مسرت کا حصول واقعی چمپا کا کمال ہے بلکہ اس مسرت اور لذّت کی عکاسی قرۃ العین حیدر کا کمال ہے۔ اور پھر پاکستان میں اپنا مستقبل تلاش کر لینے والا کمال بھی اس نکتے کو سمجھ

لیتا ہے کہ چھپا تنہا نہیں ہے وہ آگے بڑھ رہی ہے اس کے ساتھ اس کے محلے، گلیاں، سڑک پر گولیاں کھیلتے ہوئے لڑکے، ٹھیلے والے، برقعہ پوش عورتیں سب ہیں ۔ یوں قرۃ العین حیدر کا اہم ترین نسوانی کردار کرب اور اذیت کے لمحات میں بھی اپنے آپ کو سنبھال لیتا ہے مگر ہندوستان میں اپنے سلطان کے ساتھ داخل ہونے والا کمال ابوالمنصور؟

درحقیقت کمال بڑی شان سے ہندوستان میں داخل ہوا تھا۔ اس کے حوالے سے ہجرت اور ناسٹلجیا NOSTALGIA کے پہلو رقم ہوتے ہیں۔ اپنی سرزمین چھوڑ کر ہندوستان کو اپنا مستقر بنانے والے کو نئی سرزمین پاکستان جانا پڑتا ہے۔ گویا تاریخ یہ بتاتی ہے کہ انسان مستقل ہجرتی سفر میں ہے۔ وہ کہاں پیدا ہوا اور کہاں دفن ہوا یہ اس کے اختیار میں نہیں رہا۔

پروفیسر عتیق احمد کی اس سلسلے میں رائے بالکل صحیح ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "آگ کا دریا" میں مہابھارت سے پہلے کا دور اور بعد کا دور، اشوک کا دور، مسعود غازی کا دور، سلطان محمود غزنوی کا دور، مغلوں کا دور، انگریزوں کا دور اور پھر سب سے آخیر میں برِّ صغیر کی تقسیم کے بعد پھر سے بھارت ورش اور پاکستان کا وجود میں آنا سب ایک تسلسل ہے'۔ ـــــ وقت کا تسلسل، ٹوٹ پھوٹ کا تسلسل، تشکیلِ نو کا تسلسل، دکھوں اور مسرتوں کا تسلسل، پرانی تہذیبوں اور معاشرتوں کے بطون سے جدید سے جدید تر تشکیل کا تسلسل"

[الفاظ۔ علی گڑھ۔ جنوری۔ اپریل ۱۹۸۸ء]

پھر جب وقت کی چھتری تلے تاریخ کے جبر میں یہ جبلّی تبدیلیاں جائز ہیں تو پھر نئے ملکوں کے وجود میں آنے کا نوحہ کیسا؟ یہ تو انسان کی تقدیر ہے۔ اپنے ایک مضمون میں ڈاکٹر مظفر حنفی کہتے ہیں کہ تہذیب جب تاریخ کے جبر کا شکار ہوتی ہے اور تاریخی تبدیلیاں اسے کسی نئی تہذیب سے ٹکرانے پر مجبور کرتی ہیں تو نئے تہذیبی افق نمودار ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر

کے نزدیک تاریخ ایک زمانی بہاؤ کا نام ہے۔ انقلاب آتے ہیں لیکن وقت کے دریا کی روانی میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔

[قرۃ العین حیدر کا فن۔ قومی زبان۔ جنوری۔ ۱۹۹۰۔ ص : ۴۱]

اتفاق سے نئے ملکوں کا وجود میں آنا بھی انقلاب کی ایک صورت ہوتی ہے مگر چوں کہ انسان پتھر کا نہیں بلکہ گوشت پوست کا بنا ہوا ہوتا ہے اس لئے ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی سے پیدا شدہ تکالیف اور دکھوں کا برداشت کرنا ازبس ضروری ہے لیکن یہ سب کچھ عام لوگوں کے مقابلے میں حساس انسانوں کا مقدر ہوتا ہے۔ کمال بھی ایسا ہی کردار ہے۔ تمام تر مادی آسائشوں کے باوجود وہ اپنے آپ سے کہتا ہے ـــــــ میں ہی لاش ہوں اور میں ہی گورکن اور میں ہی نوحہ گر ـــــــ [ص : ۲۷۹]

کمال کی یہ سوچ عین فطری ہے اور اس صورتِ حال کی حقیقی عکاسی ہے جس کا آج دنیا کے بیشتر ممالک کے عوام کا سامنا ہے جو سیاسی اتھل پتھل' اور اندرونی خلفشار اور تقسیم کے نتیجے میں ہجرت اور غریب الوطنی کا مقابلہ کر رہے ہیں اور جب انسان کے مقدرات میں کچھ عذاب لکھے ہی ہیں تو ان کے اظہار کے لئے فنکار کو مطعون کرنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر پر تقسیم کے مسئلہ پر خاصے اعتراضات کئے گئے ہیں اتفاق سے یہ مسئلہ ہے کہ خواہ اس کا براہِ راست یا اشاراتی' علامتی یا استعاراتی پیرایہ میں اظہار کیا جائے اس کو کشادہ دلی سے قبول کرنا چاہیئے فنکار صورتِ حال کی تبدیلی پر اور خوشگواریت کے ناخوشگواریت میں تبدیل ہو جانے پر ردِ عمل کا اظہار ضرور کرتا ہے ورنہ ناول یا افسانہ تحریر کرنے کی ضرورت ہی کیا رہ جاتی ہے؟ انسان کے داخلی جذبات سے ہی کردار نگاری کی نمو ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے ہجرت اور ناسٹلجیا کے حوالے سے کرب آمیز جذبات کی عکاسی بھی ناگزیر حقیقت کا درجہ رکھتی ہے۔

تاہم "آگ کا دریا" میں ان پہلوؤں سے زیادہ اہم دوسرے نکات ہیں جن کا ناول تذکرہ کرتا آیا ہے اور وہی فلسفے، مابعدالطبعیات وغیرہ کے لحاظ سے ناول کو بلندی عطا کرتے ہیں۔ ان میں موت کا پہلو سرِفہرست ہے۔ موت کے حوالے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" میں بھی تھے۔ "آگ کا دریا" میں وہ توسیع شدہ معنویت کے تحت موجود ہیں۔ گوتم سوچتا ہے کہ ایک دن تاریخ، ناموں کا تسلسل اور زمان و مکان اسے نگل جائیں گے۔ بوڑھا کمال سوچتا ہے کہ کیسی عجیب بات ہے کہ انسان ایک بار اس دنیا میں آتا ہے اور پھر ختم ہو جاتا ہے! ایک دور میں وہ جب میڈیکل کالج سے گزر رہے ہوتے ہیں تو انہیں حیرت ہوتی ہے کہ اس میں ایک ہی وقت میں انسان پیدا ہو رہے ہیں اور مر بھی رہے ہیں۔ یہاں اسپتال کی علامتی حیثیت بڑی قابلِ ذکر ہے۔ اس کو پھیلاؤ میں دیکھنے کے لئے ناول کے پلاٹ اسٹرکچر پر ایک اچٹتی ہوئی نظر ہی کافی ہے۔ ان کی ساتھی نرملا کی موت بھی انہیں ہلا دینے کے لئے کافی ہے۔ اس تصور سے نرملا کے سب ہی ساتھی مایوسی کی انتہا گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور اپنے اپنے فرسٹریشن میں عجیب عجیب باتیں کرتے ہیں۔

- کون کہتا ہے موت ماورائی ہے؟
- یعنی غور کیجئے کہ دوسروں کی موت پر پھکو پھکو روتے ہیں اور پھر مر جاتے ہیں۔
- اری نرملا کی بچی! کہاں گیا تیرا فلسفہ اور آئیڈیالوجی۔ مگر واقعہ صرف یہ ہے کہ بیچ بیچ سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ
- موت سے زیادہ پھٹیچر اور ریٹ بات کیا ہو گی؟

موت ہی کا دوسرا روپ جنگ ہے۔ گوتم کو جنگ اور اس کے نتیجے میں

بے گناہ انسانوں کی موت اور زندہ رہ کر تباہی اور اذیت کی زندگی بسر کرنے والوں کو دیکھ کر قلق ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ شاکیہ منی نے کہا تھا کہ فتح نفرت پیدا کرتی ہے کیونکہ مفتوح دکھ کی نیند سوتے ہیں۔ [ص: ۱۱۴] خود ناول کے آغاز میں ایک جنگ میں اسی کے ہاتھوں کئی مخالف سپاہی مارے جاتے ہیں اور اس کی انگلیاں کٹ جاتی ہیں۔ وقت کے جبر کا یہ روپ گوتم کو جس اذیت سے دوچار کرتا ہوگا اس کو قرۃ العین حیدر قاری کو متاثر کرنے کے لئے ایک دوسرے منظر میں بدل دیتی ہے جب گوتم اسٹیج پر اپنی پرفارمنس ختم کرتا ہے تو سامعین کو اس کی کٹی ہوئی انگلیوں کو دیکھ کر چیخیں نکل جاتی ہیں۔ جنگ ویسے بھی تباہی اور بربادی کی علامت ہے۔ تاریخ میں یقیناً کم ادوار ایسے آئے ہیں جب مفتوح دکھ کی نیند نہیں سوئے بلکہ انہوں نے سکون کا سانس لیا۔ ورنہ جنگیں مفتوحین کو دکھ ہی دیتی آئی ہیں۔ جنگ کے ہولناک تصور کے ساتھ ساتھ استحصال کا وہ تصور بھی "آگ کا دریا" میں تفصیل سے آیا ہے جبکہ برطانوی سامراج ہندوستان پر دوستی اور تجارت کے نام پر قبضہ جمالیتا ہے۔ سرل ایشلے جس کی تین نسلوں کو ناول میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی تشکیل کے ساتھ دکھایا گیا ہے دراصل برطانوی سامراج کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ایک اقتباس سے جو صفحہ ۲۲۰ سے لیا گیا ہے سامراجیت کی گھناؤنی شکل کی بہترین پیشکش ہے۔ "۸؍ جون ۱۷۹۸ء کو سرل ایشلے یک بیک چونک اٹھا۔ اسے ہندوستان آئے ہوئے آج پورے پانچ سال ہو گئے تھے۔ ان پانچ سالوں میں وہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا تھا۔ نیل کی تجارت دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہی تھی۔ گجرات کی نیل کی صنعت دم توڑ چکی تھی۔ اس کی جگہ کمپنی کے انگریز پلانٹرس دلّی سے بنگال تک پھیل چکے تھے۔ بنگال کا کسان انگریز سے قرض لے کر نیل بوتا تھا

اور پھر مختلف طریقوں سے اس پر ظلم توڑے جاتے تھے۔ عدالتوں میں اس کی شنوائی نہیں ہوتی تھی۔ انصاف کرنے والے ان پلانٹرس کے بھائی بند تھے“

اسی کے ساتھ یہ بتایا گیا ہے کہ چھالیہ، تمباکو، نمک اور چاول اور دیگر اشیاء کی تجارت پر کمپنی بہادر نے قبضہ جما کر قیمتوں کو بڑھا دیا ہے اور یوں برطانیہ امیر سے امیر تر ہو رہا تھا۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں کوئی بھی واقعہ اسباب وعلل کے کھیل کے دائرہ سے باہر نہیں ہے۔ ناول میں تاریخی واقعات کے براہِ راست بیان یا علامتی انداز سے اس کی تشریح کے عقب میں اسباب کے اشارے بھی موجود ہیں۔ ایک جوگی گوتم سے کہتا ہے ــــــ ”تمہاری فرنگی سرکار نے اسی وقت دیکھ لیا تھا کہ اس قوم سے اتفاق جاتا رہا ہے۔ عالی جاہ اور جناب عالی ہی میں آپس میں پھوٹ پڑ گئی۔ فرنگیوں نے دیکھا کہ یہ سب لوگ ایک دوسرے کی چغلی کھاتے ہیں۔ ایک دوسرے کے خلاف شقے لکھ کر ایک طرف بادشاہ عالی گہر کو دلی بھیجتے ہیں دوسری طرف کلکتہ سے ساز باز کرنے پر آمادہ ہیں۔“ [صفحہ ۲۶۳] لیکن اس اقتباس سے یہ مطلب نہ لیا جائے کہ وہ جو قرۃ العین حیدر وقت اور تاریخ کے جبر میں انسان کو جکڑا ہوا دکھاتی ہیں وہ اس قسم کی مثالوں کے بعد کیا اپنی اہمیت نہیں کھو دیتا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ایک قوم کی جانب سے دوسری قوم کے خلاف سازشوں اور استحصال کے کھیل کے دوران مقامی سازشی لوگوں کی مفادات کے تحت کارفرمائیاں بھی انسانوں کی غلامی کے لیے ایک قسم کے اٹل جبر ہی کا کام دیتی ہیں۔ ایسے واقعات تاریخ کی حقیقی جزئیات کا کام انجام دیتے ہیں اور اپنی فطرت میں یونیورسل ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو قوموں کے نقشے تبدیل ہی کیوں ہوں؟ اور صرف نقشے ہی تبدیل نہیں ہوتے نظریات، ایمان اور ضمیر سب کچھ ہی تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک کردار روشن کہتی ہے:

"دنیا میں ہر چیز تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہ تقسیم شدہ دنیا ہے۔ ملک، انسان، نظریے، روحیں، ایمان، ضمیر، ہر شئے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔" [ص: ۵۴۷]

حیرت کی بات یہ ہے کہ "آگ کا دریا" کی تخلیق کے تین عشروں سے زیادہ عرصہ کے گزرنے کے بعد جب ہم آج کی زراعیت اور انتشار سے بھرپور دنیا کے سیاسی و معاشرتی حالات اور پھر جب ہم پرانے جمے جمائے ملکوں کی کوکھ سے نئے نئے ملکوں کے جنم لینے کی وارداتوں پر نظر ڈالتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تاریخ کے مقابلے میں ناول زیادہ بڑی آفاقی سچائیوں کا ترجمان ہوتا ہے۔

"آگ کا دریا" میں تنقیدی بحث و مباحثہ کے لئے بے تحاشہ نکات ہیں اگر ہم سب کی کھوج کریں اور ان کی گہرائیوں میں ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کے حوالے سے اترنے کی کوشش کریں۔ تو سفینہ چاہیئے اس بحر بیکراں کیلئے ۔ والا مرحلہ درپیش ہو گا۔ اس لئے کہ یہ ناول اردو ناول کی مہابھارت ہے۔ بذات خود واقعات فکر و فلسفے اور اس سے متعلق لاتعداد جزئیات سے بھرپور ایک ایسا دریا جس کو عبور کرنے کے لئے ڈوب کے جانا شرط ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اپنی کتاب "اردو ناول کی تاریخ و تنقید" مطبوعہ "میری لائبریری" لاہور۔ ۱۹۶۶ء میں اس کو زیرِ بحث لاتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ اس وسیع ناول کی تعمیر و تنظیم نہایت بلند ذہنی سطح پر ہوئی ہے۔ ہزاروں سال پرانی ثقافت کی تصویریں فلمی مناظر کی طرح دکھائی گئی ہیں لیکن اس کا جوڑ اس چابکدستی سے ملایا گیا ہے کہ تسلسل میں کہیں ضعف نہیں آتا۔" [ص: ۳۴۰] وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اردو ناول میں یہ باتیں پہلی بار سننے میں آئی ہیں۔ ناول کی یہ وسعت بجا یہ مطالبہ کرتی ہے کہ اس پر مقالے کی بجائے پوری کتاب ہی لکھی جائے تاکہ تمام

ابعاد DIMENSIONS کا احاطہ ہو سکے۔ بہر صورت یہاں ان چند پہلوؤں ASPECTS کو زیرِ بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے جو زیادہ اہم ہیں اور جن کے بغیر ناول کے مکمل ماجرائی، موضوعاتی اور فکری ڈھانچہ کا ادراک نہیں ہوتا۔ البتہ اس ناول کی اس خوبی کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے کہ شعور کی رَو کے مدھم استعمال، مختلف تکنیکوں کے بیانیہ میں ادغام، واحد متکلم کے مباحث و تبصروں اور اہم کرداروں، اندرون سے بلند ہونے والی آوازوں اور ذات سے ہمکلامی کی گونجوں کو بڑے حسن اور سلیقے سے انہوں نے ماجرہ کی جدت آمیز اور قابلِ قبول فنی تشکیل کو گوتم نیلمبر کی سوچوں اور عمل ACTION کے حوالے سے ایک منفرد ماڈرن ناول کی ہیئت عطا کی ہے۔ اس سے ایک جانب تو جدیدیت یعنی MODERNITY کی حرمت اور وقار میں اضافہ ہوا اور دوسری جانب بقول پروفیسر شمیم احمد اس نے ایسی تخلیقی سرگرمی کو پیدا کیا جو اردو کے بہترین جوہر پر اثر انداز ہوئی جس نے ناول نگاری کو ایک نئی جہت اور نیا معیار عطا کیا۔ اپنے اس مضمون میں انہوں نے جو "تخلیقی ادب" کے شمارہ نمبر ۲۔ ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا، انہوں نے اُن جانے پہچانے فنکاروں کے نام بھی دیئے ہیں جنہوں نے اس ناول سے متاثر ہو کر لکھا یعنی اسے رجحان ساز ناول قرار دیا۔ بہر صورت ایک حقیقت جس پر ابھی روشنی ڈالی گئی ہے کہ پورا ماجرہ یا پلاٹ گوتم نیلمبر کی سوچوں اور ایکشن تلے ڈھالا گیا ہے، وہ اس امر کا متقاضی ہے کہ گوتم نیلمبر جو کہ ہندوستان کی تہذیب کی روح ہے، جو جاننا چاہتا ہے کہ یہ سب کچھ کیا ہے اور جو معمولی بات کو بھی ڈرامائی اور فلسفیانہ انداز سے پیش کرتا ہے اور جو دعویٰ کرتا ہے کہ مغرب کے مفکر بن کیا جانیں کہ ہندوستان کی روح کے دکھ کیا ہیں اسی کے تذکرے پر یہ تحریر بالکل اسی طرح اختتام

سے ہمکنار ہو جس طرح کہ ناول میں بھی اسی پر ماجرہ تمام ہوا ہے۔ دراصل اس کے آغاز میں بھی گوتم نیلمبر چھایا ہوا تھا۔ ہری شنکر سے اس کی ملاقاتیں اور مختلف فلسفیانہ نظریات پر ازل، ابد، روح، جسم، مادہ، موت اور آزادی کے حوالوں سے اس سے بحثیں ناول کے عمومی موڈ MOOD کی تعمیر کر دیتی ہیں اور پھر تمام بحثیں سمٹ کر اسی ایک سوال میں مرتکز ہو جاتی ہیں کہ کیا دکھوں کا خاتمہ ممکن ہے یعنی کیا نروان ممکن ہے؟ یہ ہی ایک معمہ ہے جسے گوتم آخیر تک حل نہیں کر پاتا ـــــ پاکستان اور ہندوستان اب دو ملک ہیں۔ جس قدر سیاسی، سماجی، اقتصادی، نظریاتی اور جغرافیائی اتھل پتھل تھی اس کا بیان ہو چکا ہے۔ اب یہ منظر ملاحظہ کیجئے:

"وہ باہر نکل آیا اور اپنے باپ کی کار لے کر دریا کی طرف چل دیا۔ بارش ختم ہو چکی تھی اور ہوا بند تھی۔ دریا کے کنارے پہنچ کر وہ ایک شکستہ مندر کی سیڑھیوں پر بیٹھ گیا۔ یہاں مکمل تنہائی تھی اور وہ بالکل خالی الذہن ہو جانا چاہتا تھا۔ اس لمحے اسے زندگی میں پہلی بار خیال آیا۔ کاش نروان ممکن ہوتا۔ خوف، تنہائی کا احساس، رنج، نفرت، فرار کی خواہش، وسعت اور اضافیت کا تصور ـــــ نروان ـــــ جو زندگی سے، موت سے، سونے، جاگنے، محبت، رحم اور لاتعلقی سے ماورا ہے ـــــ اور پھر بھی حقیقی ہے ـــــ معدومیت ..... صفر ـــ صفر ـــ"

گوتم کو نروان کی تلاش ہے لیکن کیا یہ ممکن ہے کہ بے چین و بیقرار روحوں کو کہ جن کے دکھوں کو مغربی مفکرین نہیں سمجھ سکتے، نروان مل جائے؟ یہ سوال آخیر تک بلا جواب قائم و دائم رہتا ہے۔ وقت جو چوٹ دے کر گزر

جاتا ہے اور ہم تڑپ کر رہ جاتے ہیں کیا ہمیں نروان عطا کر سکتا ہے؟
ناول کے آغاز میں باسٹھ فلسفوں کی یلغار میں گوتم کو تنہا بتایا گیا تھا۔ اب
آخری سطروں میں اس کی روح کی یہ تصویر ابھرتی ہے ـــــ اس نے
دیکھا چاروں اور خلا ہے اور اس میں وہ ہمیشہ کی طرح تنہا موجود ہے۔
دنیا کا ازلی اور ابدی انسان، تھکا ہوا، شکست خوردہ، بشاش، پر امید۔
ڈھائی ہزار سال بعد انسان باسٹھ سے کہیں زیادہ فلسفوں کی زد میں
ہے اور وقت و تاریخ کی ضربوں سے انسان چور چور ہے۔ تو کیا ایسا تو نہیں
کہ قرۃ العین حیدر کا وژن VISION ہی یہ ہو کہ وقت کی حشر سامانیوں
کے درمیان تہذیبوں کے بننے اور بگڑنے کے پروسیس میں PROCESS
میں انسانی زندگی دکھ سکھ، راحت و کلفت اور امید و نا امیدی کا
سنگم ہی رہے گی۔ اب یہ انسان پر منحصر ہے کہ وقت اور تاریخ اور
ماضی و حال کے شدید حملے ONSLAUGHT کا مقابلہ کرتے ہوئے
اپنے دکھ کو سکھ میں، کلفت کو راحت میں اور نا امیدی کو امید میں بدلنے
کی کوشش کرتا رہے۔ ناول میں زندگی کی یہ بصیرت اسے فکری اعتبار
سے رجائیت عطا کرتی ہے جو اس پر آشوب دور میں نہ صرف قدر و قیمت
کا حامل ہے بلکہ قرۃ العین حیدر کی فنی و فکری بصیرت کی دلالت بھی کرتا
ہے مگر حیرت کی بات ہے کہ ڈاکٹر عبد المغنی اپنی کتاب "قرۃ العین حیدر کا فن"
مطبوعہ ماڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۱۹۸۵ء میں اپنے مضمون "آگ کا
دریا" میں یہ اعتراف کرنے کے بعد بھی کہ گوتم کی بالکل آخری سطروں
میں یہ سوچ کہ ـــــ زمین تیری پہاڑیاں، برفانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے
ہیں۔ میں تیری سطح پر کھڑا ہوں۔ میں مغلوب نہیں ہوا۔ مجھے کوئی گزند نہیں پہنچا۔
مجھے زخم نہیں لگے۔ میں سالم ہوں۔ مجھے کوئی ختم نہ کر سکا ـــــ ناول کے
ہیرو کے حوالے سے مصیبتوں اور آزمائشوں کے درمیان زندہ رہنے، آگے

بڑھنے، کچھ پانے کے احساس اور حیات کے ارتقا کی جانب اشارہ کرتا ہے وہ لکھتے ہیں کہ ناول نگار کا مقصد زندگی کا کوئی مخصوص فلسفہ پیش کرنا نہیں، نہ وہ ایسا کرنے کے اہل ہیں۔ ڈاکٹر عبدالمغنی نے جب یہ اعتراف کرلیا کہ گوتم کی یہ سوچ انسان کو عزم کے سہارے زندہ رہنے کی جانب اشارہ کرتی ہے اور حیات کے ارتقا کا بھی احساس دلاتی ہے تو پھر یہ کہنے کی گنجائش کہاں رہ جاتی ہے کہ قرۃ العین حیدر زندگی کا کوئی مخصوص فلسفہ پیش کرنا نہیں چاہتی تھیں اور نہ وہ اس کی اہل ہیں جبکہ زندگی کا یہ آفاقی اور ابدی فلسفہ ہی "آگ کا دریا" میں بین السطور غیر پروپیگنڈیائی انداز سے کارفرما رہا ہے۔ شاید ڈاکٹر عبدالمغنی کو قرۃ العین حیدر کے فن میں زندگی کے مخصوص فلسفہ کی بازگشت اس وقت سنائی دیتی جب وہ ڈپٹی نذیر احمد کی طرح کسی کردار سے براہ راست، غیر رمزیہ اور غیر استعاراتی الفاظ یا جملوں میں تبلیغ اور خطابت کا رول ROLE ادا کراتیں! مگر مراۃ العروس (۱۸۶۹) کے بعد "آگ کا دریا" کی ۱۹۵۹ میں تخلیق تک آتے آتے ناول کے پل کے نیچے سے کافی پانی بہہ چکا تھا۔ قرۃ العین حیدر ایسا کر نہیں سکتی تھیں۔ بہر صورت "آگ کا دریا" ہمارے ناول کی دنیا کی ایک منفرد، یادگار، بامعنی اور ناقابلِ فراموش تحریر ہے۔ اس کی یہ حیثیت غالباً ہمیشہ برقرار رہے گی۔ کچھ ناقدین کو ابھی تک یولیسس ULYSSES کی سطح کے ناول کا انتظار ہے۔ ان کی یہ خواہش بجا ہے۔ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ "آگ کا دریا" اردو ادب میں یولیسس کا پیش خیمہ ثابت ہو اس لئے کہ ناول کی دنیا میں کسی قسم کا جمود STALEMATE طاری نہیں ہے۔

تین ناولوں کا مثلث آدرش کی اسیری اور نثار عزیز بٹ

نثار عزیز بٹ کا پہلا ناول " نگری نگری پھرا مسافر" ۱۹۵۶ء میں منظرِ عام پر آیا۔ آٹھویں دہائی کے آغاز میں دوسرے ناول "نے چراغ نے گلے" نے اشاعت کی منزل طے کی اور اب ۱۹۸۰ء کے اواخر میں انہوں نے "کاروانِ وجود" پیش کیا ہے۔ کسی بھی ناول نگار کے لیے یہ بات باعثِ فخر ہے کہ وہ تقریباً ایک ربع صدی کے دوران ذہنی، فکری اور عملی طور سے تخلیق ناول کے عمل سے وابستہ رہے لیکن یہ حقیقت کافی افسوسناک ہے کہ فکشن کے ناقدین نے نثار عزیز بٹ کو وہ مقام نہیں دیا جس کی کہ وہ مستحق تھیں اس کی بہت سی وجوہات میں سے ایک وجہ یہ ہے کہ ہمارے ملک میں ناقدین کی تمام تر توجہ شاعری کی جانب مائل رہی اور فکشن پر شاعری کی تنقید کا عشرِ عشیر بھی نہیں تحریر کیا گیا جس کی بنا پر فکشن کی تنقید خاص طور سے ناولوں پر اچھے تجزیاتی اور معروضی مضامین کی کمی کی وجہ سے اب تک نظر انداز شعبہ ادب ہے جب کہ یورپ اور امریکہ میں فکشن کی تنقید کی ترقی و ترویج کے لیے مربوط کام ہوا اور اب اس کو تنقید کے علیحدہ اہم شعبے یعنی کرکشن CRITICISM + FICTION = CRICTION کے عنوان سے جانا جاتا ہے۔

" نگری نگری پھرا مسافر" کو ہم ایک کردار کا ناول بھی کہہ سکتے ہیں اس لئے کہ اس کی ہیروئن افگار پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے۔ باقی کردار بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں لیکن کہانی کی تخلیق کچھ اس طرز پر کی گئی ہے کہ ہم ان کو

افکار ہی کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ افگار کا کردار بڑے سلیقے اور حسن سے تخلیق کیا گیا ہے اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول میں کوئی ایسا مرکزی کردار تخلیق کرنا جو بھرپور جان دار اور دائمی ہو ایک مشکل فن ہے۔ افگار ہمارے ناول کے یادگار آدرشی کرداروں میں سے ایک اہم کردار ہے۔

اس ناول کی کہانی کا اگر تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کا مرکزی خیال آدرش کی اسیری کے تحت خود پرست کردار کی شخصیت کا تحفظ ہے۔ پورے ناول میں کوئی مقام ایسا نہیں جہاں افگار نے زمانے، حالات یا مضبوط سے مضبوط مدِّمقابل شخصیت کے آگے ہتھیار ڈالے ہوں اس کی نفسیات کی پرت در پرت تہیں وہ طلسم ہے، جو اس کی دُکھ بھری زندگی میں جھانکنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

افگار کی زندگی کا سفر دو محاذوں پر جاری وساری دکھایا گیا ہے داخلی محاذ پر وہ اپنے سے برسرِپیکار ہے اور خارجی محاذ پر بھی وہ کسی کے آگے سر جھکانے کو تیار نہیں۔ یہ وہ سفر ہے جو اس کی زندگی کے آخری سانس تک جاری رہے گا۔ یہاں سفر کوئی منزل نہیں تراشتا بلکہ خود ہی منزل و مقصود بن جاتا ہے۔ افگار۔ بچپن کی محرومیوں کا شکار — وہ لڑکی ہے جسے تقدیر نے مایوس حالات کے بھنور میں لا پھینکا ہے۔ قدرت نے اسے زبردست حساس ذہن عطا کیا ہے وہ ٹی بی کے مرض میں مبتلا ہے۔ مختلف قوتیں اس کی شخصیت کی توڑ پھوڑ کے لیے اسے اپنے حصار میں لینے کی کوشش کرتی ہیں لیکن وہ اس کے تصوّر کا حوصلہ مندی کے ساتھ چیلنج کا مقابلہ کرتی ہے اس طرح شعوری طور پر وہ اپنے عمر سے آگے دوڑتی نظر آتی ہے۔ اور اپنی تمام تر محرومیوں کا مقابلہ کرنے کے لیے اس نے اپنے لیے جو آدرش تخلیق کیا ہے اسے پانے کے لیے وہ داخلی اور خارجی دنیاؤں میں مائل بہ سفر ہے گو کہ وہ دیگر کرداروں سے سماجی طور سے مربوط ہے لیکن کسی طرح بھی ان کی انفرادی زندگیوں میں

دخیل نہیں البتہ دیگر تمام کردار اس پر اثر انداز ہونا چاہتے ہیں لیکن وہ ایک ہی جست میں ہر حصار سے باہر نکل جاتی ہے جیسے وہ کوئی بے قرار دیسی چینی روح ہو۔

افگار کے داخل کی دنیا تلاش اور کھوج کی کسک سے عبارت ہے خارج میں افسردگی کا ماحول ہے اور سینا ٹوریم اس سفر کی بڑی گذرگاہ ہے جو اسکے دکھوں میں مزید اضافہ کرتی ہے۔ سینا ٹوریم کا ماحول، موت سے مقابلہ کرتے دیگر کرداروں سے ربط ضبط اور ان کے المناک انجام کے تصور سے وہ لرز جاتی ہے تاہم اسے اطمینان ہے کہ اس دکھ بھری دنیا میں وہ تنہا نہیں بلکہ اس کے جلو میں دیگر لوگ بھی چل رہے ہیں پھر اس کا آدرش بھی اسے موت کے کرب کو برداشت کرنے کا حوصلہ دیتا ہے۔

عام آدمی آدرش کے بغیر زندگی گذار دیتا ہے لیکن ایک حساس شخص جو زندگی کے تمام محرکات کو اپنی ذات کی شکست وریخت کے لیے برسرپیکار دیکھتا ہے لاشعوری طور سے محرومی کے احساس کو کسی خواہش یا آدرش میں بدل دیتا ہے۔ جو اسے زندگی گزارنے کا وسیلہ مہیا کرتا ہے۔ منصور اس کی پہلی چاہت ہے وہ خاموشی سے اس کا مطالعہ کرتی ہے اس کا آدرش اسے روحانی مقام تک لے آیا ہے وہ سمجھتی ہے کہ وہ محض روحانی راستوں کا مسافر ہے وہ اس کے لیے مہاتما بن جاتا ہے لیکن ایک دن اس کے خواب ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں جب وہ وارفتگی کے عالم میں اس کی سانسوں کے قریب آ جاتا ہے اس کے ساتھ وہ دونوں مخالف سمتوں میں کھو جاتے ہیں اور ایک سوال اس کے دل کی پھانس بن جاتا ہے۔ کیا منصور کے دل میں روحانی قربت کے تصور کی جگہ محض جسمانی قربت کا تصور چھا گیا ہے؟ اب چونکہ وہ فطری طور سے بے قرار روح ہے اس لیے وہ چند قدم آگے بڑھتی ہے اس سفر میں عرفان، عابد اور نعیم ملتے ہیں۔ عرفان جذباتی ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ ٹی بی کی مریضہ ہے اپنی چاہت کو اندیشوں اور وسوسوں پر فوقیت دیتا ہے

اس طرح عرفان آدرشی کردار انگار کے مقابلے میں ایک غیر آدرشی کردار ہے جو اپنے طرز عمل سے انگار کو اس کی خود پسند دنیا سے نکالنے پر آمادہ کرتا ہے لیکن ناکام ہو کر اپنی الگ دنیا بسا لیتا ہے۔ نعیم کے بارے میں وہ سوچتی ہے "یونہی سا ہے۔ ایک تو مزدور لگتا ہے خاموش رہتا ہے یا غیر دلچسپ باتیں کرتا ہے۔" اسی طرح وہ عابد کو بھی مسترد کر دیتی ہے اور تنہائی میں خود کلامی کرتے ہوئے کہتی ہے:

"جانے کیوں میں اس کے پاس بیٹھتی ہوں تو بزرگ محسوس کرنے لگتی ہوں اس طرح تو اس کی زندگی بہت مشکل ہو جائے گی۔ کتنے شوق سے وہ آسائش عام زندگی بسر کرنے کے خواب دیکھتا ہے جس میں موٹریں ہوں، فریجیڈیر ہوں۔ ایرانی قالین ہوں اور کیا کیا؟ کوثر جیسی کوئی لڑکی اس کے لئے زیادہ آدرشی اور موزوں ثابت نہیں ہوگی؟ میں تو خواہ مخواہ اس کی قدریں گڈمڈ کر دوں گی اور نتیجۃً خود بھی گڈمڈ ہو جاؤں گی۔"

غرض یہ کہ اس کے کردار میں مفاہمت کا کوئی پہلو نہیں۔ زندگی کو جیسے کہ وہ ہے وہ قبول کرنے کو تیار نہیں وہ قدروں اور زندگی کے تمام مروجہ اصولوں کے خلاف بغاوت پر آمادہ ہے اس طرح وہ اپنے آپ کو ایسے مقام پر لا کھڑا کرتی ہے جہاں وہ زمانے کی گرفت سے آزاد ہے۔ اس کے اردگرد کے کردار اسے دُنیاوی پابندیوں میں جکڑنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ سب کی خواہشات کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ وہ اپنے سفر کو روک نہیں سکتی البتہ جب وہ زیادہ نروس اور فرسٹریٹیڈ ہو جاتی ہے تو ماحول کے بدلنے کو ترجیح دیتی ہے اور ملک چھوڑ جاتی ہے جو کہ آدرشی ذات کی فراریت پسندی کا اشارہ ہے۔ ہو سکتا ہے اس فراریت میں اسے سکون کے لمحات میسر آنے کی امید ہو ویسے بھی وہ سکونِ امن اور پناہ کی زبردست خواہش رکھتی ہے جو ازلی ہے اسی لئے وہ ایک دن چیخ اٹھتی ہے اے مالک! مجھے بانسری کی طرح سیدھا اور سادہ بننے دے کہ تو مجھ میں اپنی موسیقی جگا سکے۔" یہ خواہش بظاہر

معصوم ہے لیکن تصوف کی سطح پر یہ انسان کی اپنی ذات اور کائنات سے بلند تر ہو کر اپنے آپ کو دیکھنے کی ازلی خواہش کا اظہار ہے۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا کوئی انسان ماحول کے تمام تر جبر کے باوجود سماجی رشتوں اور تقاضوں کو ٹھکرا کر حیاتیاتی ضروریات کو کچل کر اور اپنے ہی جیسے انسانوں کو حقیر سمجھ کر اپنے آدرش کو پا سکتا ہے؟ جب کہ ایمرسن EMERSON کا خیال ہے کہ زندگی میں قانونِ تلافی کا عمل جاری ہے۔ اور اس عمل کے تحت ہم دیکھتے ہیں کہ کسی شخصیت کی کمزوری کے خلا کو دوسری شخصیت کی برتری پُر کر کے اسے کامیاب بناتی ہے یا پھر یہ کہ انسان کے دکھوں، غموں اور بد نصیبیوں کی تلافی خود ہمارے مذہبی عقائد میں موجود ہے۔ در اصل انگارہ چٹان کی طرح مضبوط عینیت پسند کردار ہے جو مفاہمت کے بجائے آدرش کے ہاتھوں فنا ہونے میں اپنی بقا تلاش کرتی ہے جسے ہم آدرش اسیری کا المیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

نثار کا دوسرا ناول "نئے چراغ نئے گلے" آٹھویں دہائی کے اوائل میں منظرِ عام پر آیا اس دوران کئی اور ناول مثلاً آبلہ پا، خدا کی بستی، اداس نسلیں، تلاشِ بہاراں، آگ کا دریا وغیرہ بھی چھپ چکے تھے۔ ناول کے سنجیدہ قارئین میں "نئے چراغ نئے گلے" بھی پسند کیا گیا۔ اس ناول کا کینوس "نگری نگری پھرا مسافر" کے مقابلے میں کافی وسیع ہے۔ نثار نے اس میں برِّ صغیر کے تمام سیاسی معاشرتی، تاریخی اور سماجی رجحانات کو اپنا موضوع بنایا ہے یہاں کئی کردار ہیں اور کہانی کئی سطحوں پر پھیل گئی ہے۔ ہندوستان سے لے کر انگلستان تک تحریکِ پاکستان سے محبت اور انگریزوں سے نفرت کا پہلو خدیجہ کے ناول "آنگن" کی طرح یہاں بھی موجود ہے تاہم سیاسی و تاریخی حقائق کا بیانیہ انداز سے تذکرہ اور مؤرخ کی طرح اپنے ذاتی خیالات کو اس میں گڈمڈ کر دینے کے عمل کو قاری شدت سے محسوس کرتا ہے۔ لیکن اس کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ اس عمل کو وہ اپنے شعور کی توسیع

کا ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ کچھ ناقدین اسے فنی کمزوری سے تعبیر کرتے ہیں تاہم اس سے ناول کے مجموعی تاثر پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

نثار کے یہاں ہر کردار اپنے آدرش کے آئینے میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جمال افروز سیدھی سادی سی لڑکی ہے اور اس کا آدرش اس کا شوہر ضیاء اللہ ہے جس کی خدمت کرنا اس کا اولین فرض ہے۔ ضیاء اللہ کا باپ پرانے خیالات کا حامل ہے عبادت اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کا احترام اس کا آدرش ہے۔ نثار نے یہاں انسانی زندگی کے مکمل پس منظر کی خاطر آدرش کی اسیری اور اس اسیری سے رہائی دونوں پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ مثلاً دیوان چند کا لڑکا من موہن اسی افکار کی شخصیت کا پرتو ہے۔ وہ زبردست عینیت پسند ہے اور زندگی سے مفاہمت نہیں کر سکتا۔ اس کے برعکس اس کی بہن پدمنی اپنی سوچ کے دائرے سے باہر اپنے آدرش کا گلہ گھونٹ دیتی ہے اور اس عمل میں مذہب تبدیل کر کے آئی سی ایس افسر منیر سے شادی کر لیتی ہے۔

اس ناول میں آدرش بذاتِ خود بڑا وسیع پس منظر رکھتا ہے۔ نثار نے ہندوستان میں بسنے والی دونوں بڑی قوموں یعنی مسلمانوں اور ہندوؤں کا مجموعی آدرش آزادی بتایا ہے دوسری جانب من موہن کا آدرش اس کے لئے سانپ کے منہ میں چھچھوندر والا ہے وہ جمال افروز کے سحر میں گرفتار ہے مذہب ان دونوں کے راستے میں حائل ہے۔ جمال افروز کی شادی کے بعد بھی وہ اس سحر سے باہر نہیں نکل سکتا۔ آئیوی سے قربت کے باوجود وہ اسے نہیں بھولتا۔ غرض یہ کہ مایوسی اور کنفیوژن ہر آدرشی انسان کی طرح اس کی نفسیات کے اہم عناصر ہیں اس پر پورے معاشرے میں وقوع پذیر ہونے والے حالات کا بھی اثر ہے ایک ہندوستانی ہونے کے ناطے غلامی کے آخری دور کے سیاسی وسماجی مصائب کا اسے شدت سے احساس ہے پھر انگلستان میں حصول تعلیم کے دوران اپنے آقاؤں کے آزاد سماج کا مشاہدہ اس کی مایوسی میں گہرائی کا سبب بنتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ آئیوی سے

قریب ہونے کے باوجود اس سے اسی قدر دُور تھا جس قدر انگریزوں سے ہندوستانی قوم دُور تھی بہر حال من موہن کا آدرش اسے نہیں مل سکتا۔ اس لئے کہ وہ افکار ہی کی طرح ایک بے چین و بے قرار رُوح ہے جس کی شخصیت کا استحکام شاید آدرش کی اسیری ہی میں پایا جاتا ہے۔

پدمنی نسائی کرداروں میں جمال افروز کے بعد اہم کردار ہے وہ منوہر سے محبت کرتی ہے جو ہرجائی نکلتا ہے۔ نثار عزیز نے پدمنی کو روایتی سوچ میں تبدیلی اور آدرش کی اسیری سے رہائی کی علامت کے طور سے پیش کیا ہے جب منوہر نے اسے جذباتی صدمہ پہنچایا تو وہ رّدِ عمل کے طور پر اپنے ہندو سماج سے بغاوت پر آمادہ ہو گئی اور مذہب تبدیل کر کے منیر سے شادی رچالی جس کا آدرش ہندوں پر حکمرانی ہے۔ اس کے معیار پر پورا اُترتا ہے۔

ناول کے آخری باب میں ان مسائل کا تفصیلی تذکرہ ہے جو آزادی سے متعلق ہیں۔ اس میں بے راہ روی۔ فرقہ وارانہ فسادات، عورتوں کا اغوا اور ڈکیتی کی وارداتوں کا تذکرہ ہے۔ اس کی سوچ نثار عزیز بٹ کے خیالات کی ترجمان ہے خورشید بھی دیگر اہم کرداروں کی طرح آدرشی کردار ہے۔ اس کا آدرش مذہبی تعصبات نسلی منافرتوں اور زبان و رنگ کے فرق سے آزاد انسانیت پرست معاشرہ ہے جو اسے کہیں نظر نہیں آتا۔ اسی لئے وہ کہتا ہے۔

" انسان جو اشرف المخلوقات کہلاتا ہے جب گرنے پر آئے تو گدھوں سانپوں۔ بچھوؤں۔ درندوں اور کیڑوں مکوڑوں سے نیچے جا گرتا ہے اور اٹھے تو پیغمبر، ولی، فلاسفر، مسیحا، فنکار اور معمار ہے خدا اور اہرمن —"

پہلی مرتبہ وہ ان دو الفاظ کے تضاد کو اپنی روح کی گہرائیوں سے محسوس کرتا ہے۔ خورشید کی یہ سوچ نثار عزیز بٹ کے فلسفیانہ مزاج کو ظاہر کرتی ہے گو کہ کہیں کہیں خورشید کی طویل گفتگو قاری کے مزاج پر بھاری بھی پڑتی ہے لیکن ہر اچھے ناول میں فلسفیانہ گفتگو ایک لازمی امر بھی ہے اس کے ذریعہ

خود فکاری کے شعور اور سوچ دونوں میں وسعت پیدا ہوتی ہے اور زندگی کے بارے میں ناول نگار کے ذاتی خیالات بھی آشکار ہوتے ہیں۔ ٹالسٹائی کے ناول وار اینڈ پیس، 'WAR AND PEACE' اور دیگر بڑے بڑے ناولوں میں کوئی نہ کوئی ایسا کردار ضرور ملتا ہے جو ناول نگار کے مشاہدات و تجربات کے فلسفیانہ پہلو کو واضح کرتا ہے لیکن کہیں کہیں طوالت گراں بھی گزرتی ہے۔

نثار کا تیسرا ناول "کاروانِ وجود" ایسے دور میں منظرِ عام پر آیا جب کہ ایک عرصے سے ناولوں کی شدت سے کمی محسوس کی جا رہی تھی ویسے اسی دور میں دیگر ناولوں کی اشاعت بھی نیک شگون ہے مثلاً انتظار حسین صاحب کا ناول "بستی" انیس ناگی کا ناول "دیوار کے پیچھے" اور بیگم حجاب امتیاز علی کا "پاگل خانہ" جو اس بات کی علامت ہے کہ ہمارے ادیبوں نے ناول کی جانب توجہ دینا شروع کر دی ہے اور ہو سکتا ہے پاکستان میں آٹھواں عشرہ ناولوں کا عشرہ قرار دیا جائے!

نثار کے تیسرے ناول "کاروانِ وجود" کا کینوس بہت محدود ہے بلکہ یہ ناول ان کے "نگری نگری پھرا مسافر" کی جانب مراجعت کے سفر کو ظاہر کرتا ہے ایک طرف اس میں دو کردار ہیں جو "نے چراغ نے گلے" کے آخر میں تیسری نسل کے طور سے اُبھرے تھے یعنی سارہ اور سراج وغیرہ۔ اسی طرح یہ ناول "نے چراغ نے گلے" کی ایک قسم کی منطقی توسیع ہے اور دوسری طرف ثمر صالح کا کردار "نگری نگری پھرا مسافر" کی افکار ہی کی دوسری شکل ہے لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ افکار عینیت پسند اور خود پرست ہے اور اپنے ہی آئینے میں اپنی شخصیت کے خد و خال سنوارتی ہے۔ جب کہ ثمر صالح اس کے برعکس اپنے آپ کو کائنات کے مقابلہ پر رکھ کر سوچوں کے الاؤ میں جلتی رہتی ہے۔ وہ خود فردگی کا شکار ہے اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کے وجود کا مقصد کیا ہے؟ کہیں کہیں وہ وجودی دکھائی دینے لگتی ہے جیسے اپنے ہونے کے عذاب کا گلہ کر رہی ہو۔

کبھی وہ سوچتی ہے کہ وہ اپنی روح کے دائرے میں سفر کر رہی ہے اور یہ دائرہ
اس کا جسم ہے۔ اور ان دونوں میں کوئی رابطہ نہ ہونے کے برابر ہے وہ خود کہتی ہے
کہ وہ کیسے کسی کو بتائے کہ وہ ایک روحِ محض ہے اور اپنے جسم سے اس کا ناطہ
نہیں جڑا۔ چنانچہ اس کا کوئی مخصوص جسم کوئی مخصوص وجود نہیں ہے اور یہ کہ وہ
اس گھر کے باسیوں کی زندگی کے کنارے سے چپکی اپنے لئے کوئی ہیئت کوئی
خاکہ حاصل کر رہی ہے اس طرح کائنات اور اپنے ہی جیسے دیگر لوگوں کے مقابلے
میں اس میں اپنے نامکمل ہونے کا احساس پایا جاتا ہے اور یہ احساس ہی اُسے
دوسروں سے مکمل طور سے علیحدہ کر دیتا ہے بالکل ادگار کی طرح جس کا ایک
اعلیٰ آدرش واضح ہے لیکن قاری ثمر صالح کے آدرش کی تفہیم نہیں کر پاتا اس کے
نزدیک وہ ایک ہیولی سا ہے ایک نامکمل تصویر کا احساس جو نقطے نقطے جوڑ کر
بنائی گئی ہو۔ ثمر صالح خود اس تصویر کا نامکمل ادراک رکھتی ہے لیکن اسے
بیان نہیں کر پاتی۔ اس کے اِرد گرد بجھا بجھا سا ماحول ہے۔ غالباً یہ ماحول
نشاط عزیز نے ثمر صالح کے گھٹے جذبات اور مایوسانہ احساسات کی خارجی
تصویر کے طور سے پیش کیا ہے۔ حالانکہ سارہ بھی اس کے مدمقابل ہے جو
"نے چراغ نے گُلے" کی پدمنی کا عکس ہے۔ وہ ثمر صالح کے ساتھ سائے کی طرح
لگی ہوئی ہے تاکہ اسے یہ احساس دلائے کہ وہ اوروں ہی کی طرح ایک ایسی
شخصیت ہے جسے وجود کی اندھی سرنگ سے باہر نکل کر روشنی حاصل کرنا
ہوگی ابھی لئے وہ ہارورڈ میں بھی بدلے ہوئے ماحول میں اس پر اثر انداز
ہونے کی کوشش کرتی ہے لیکن ثمر صالح اسے جھاڑ دیتی ہے کیونکہ اسے
اپنی انا کے مجروح ہونے کا احساس ہے:

"تم جیسے دوست پر میں دشمن کو ترجیح دیتی ہوں تم باز کی سی
نظروں سے مجھے تاڑتی رہتی ہو کیا تم سمجھتی ہو مجھے اس
نگرانی کا احساس نہیں جو میرے مفادات کے سلسلے میں تم اپنے ذمے لیے ہوئے ہو۔"

ثمر کو لوگوں سے دور رہنے کے باوجود ایسا لگتا ہے جیسے وہ محبت کی متلاشی ہے ایک سہارے کی جو اس کی ذات کو مکمل کر دے۔ جو اسے ابدی سکون عطا کر دے لیکن اس کا ہیولیٰ نما آدرش اس قدر اونچائی پر فائز ہے کہ انسان کی نظریں اس تک نہیں پہنچ پاتیں پر ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب وہ اپنی بے قراری اور تنہائی کے کرب کی شدت سے مغلوب ہو کر اندھیرے میں چھلانگ لگا دیتی ہے لیکن محبت کا پہلو یہاں بھی مفقود ہے۔ نثار عزیز نے ناول کے آخری حصے میں خود بتایا ہے کہ محبت سے مغلوب ہو کر سرنگوں ہونے کی روایت تو دنیا میں ہمیشہ سے موجود ہے لیکن ثمر محبت سے نہیں نفرت سے مغلوب ہو گئی۔ دنیائے انسانوں سے، حیوانات و نباتات سے اس کا نرم و نازک رشتہ اور کائنات سے اس کا گہرا ربط جب وقت اور تجربے کے ہاتھوں مجروح ہوا تو اس کی ہستی پوری کی پوری ایک عظیم شکست اور ایک زبردست نفرت سے دوچار ہو گئی اور پھر اس نے اپنی ہی سہیلی سارہ کے شوہر رضا سے خفیہ طریقے سے شادی کر لی اس شرط کے ساتھ کہ وہ جب بھی کہے گی وہ اس سے علیحدہ ہو جائے گا۔

ثمر صالح کی یہ تبدیلی ناول کے ایسے حصے میں وقوع پذیر ہوتی ہے کہ قاری ششدر رہ جاتا ہے وہ سمجھتا ہے کہ اب اصل کہانی شروع ہو گی کیونکہ ناول میں کلائمکس کا یہی نقطہ تھا اور ہر ناول میں کلائمکس بار بار آکر لوٹتا ہے یہی اس کی کامیابی کا راز ہے لیکن کاروان وجود میں کہانی سیدھی سیدھی لکیر کی طرح بڑھتی آتی ہے اس کا پلاٹ خمدار اور پُر پیچ نہیں۔ بہر صورت یہ شادی لمحہ بھر کی شادی کی طرح ہے۔ ثمر کو اس فیصلے پر پچھتاوا ہے وہ چند دنوں کے لئے سوچتی ہے اور پھر اچانک رضا سے ملے بغیر وہ ایک غیر ملک کے لئے روانہ ہو جاتی ہے یہ صورت افکار کی طرح اس کی فراریت پسندی کو ظاہر کرتی ہے ایک ماحول سے گھبرا کر دوسرے ماحول میں چلے جانا آدرشی مسافروں کا خاص طرز عمل ہوتا ہے۔ ثمر صالح بھی ایسا کرتی ہے لیکن اس کی شخصیت کے مدمقابل سارہ

کے کردار کو نثار نے اچھے طریقے سے ابھارا ہے اور تینوں ناولوں میں آدرش کے سلسلے میں انہوں نے بین السطور جس نقطۂ نظر کو واضح کیا ہے اس کا دائرہ سارہ کے خیالات پر آکر تکمیل حاصل کر لیتا ہے آدرش کی اسیری اور زندگی سے مفاہمت کے درمیان ایک ازلی کشمکش پائی جاتی ہے۔ نثار عزیز بٹ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے زندگی کے حقائق کا منفی تاثر قبول کرنے کے بجائے زندگی کی گہرائی کا شعور حاصل کر کے اس گہرائی سے ایک آفاقی حقیقت (UNIVERSAL TRUTH) دریافت کی ہے خاص طور سے بیسویں صدی کے سائنسی عہد کی دیکھی اور ان دیکھی بے رحمانہ قوتوں کے جبر میں مبتلا فرد کی بے بسی، عالمگیر تنہائی، بے معنویت اور داخلی انتشار کی کیفیات کے ہوتے ہوئے بھی نثار نے بیرونی ناول نگاروں کے زندگی کے بارے میں منفی نقطۂ نگاہ سے قطع نظر زندگی کے رجائی پہلو پر زور دے کر اپنے دانشورانہ ذہن INTELLECTUAL VISION کا ثبوت دیا ہے جو سارہ کے ان الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے:۔

"بلاشبہ شیطانی ہیئت بہت طاقت ور ہو گیا ہے۔ شر کی قوتیں خیر کی قوتوں پر حاوی ہوتی نظر آرہی ہیں۔ لیکن تہہ میں انصاف کی تلاش جاری ہے تو پھر کیا معلوم جیت خیر کی قوتوں کی ہو۔"

"بیسویں صدی — میری صدی — میں اپنے آپ سے۔ اپنے سیارے سے، اپنے ہم جنسوں سے، اپنی صدی سے نفرت نہیں کروں گی۔ مجھے خود نفرتی سے نفرت ہے کہ ایک خاص حد سے گزر کر خود نفرتی تخلیق کُش ہو جاتی ہے۔"

غرض نثار کے یہاں آدرش کی اسیری ایک اہم تھیم ہے جس کے تجزیے کو انہوں نے تین ناولوں کے مشترکہ کینوس پر کامیابی سے

پھیلا دیا ہے جس کی زد میں گزشتہ کئی دہائیوں کا پُرآشوب سیاسی، سماجی، معاشرتی اور تاریخی ماحول، فرد کی نفسیاتی تحلیل اور اس کے نازک خیالات و احساسات لمحہ بہ لمحہ بدلتی زندگی و قدریں سب ہی کچھ آگیا ہے تاہم ناول بھی ایک سمندر ہے، جہاں موضوعات کے پھیلاؤ کی گنجائش موجود رہتی ہے۔ نثار عزیز بٹ نے ابھی تک اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور امکانات کے ساتھ فکشن کی پُل صراط پر رواں ہیں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ وہ کب اس پل صراط کو عبور کرتی ہیں۔

ہر سال ہزاروں کی تعداد میں سطحی طور پر دلچسپ یعنی سنسنی خیز قصوں کی کتابیں چھپتی رہیں جن کو اس لیے ناول کہا جاتا ہے کہ ان میں پرستان کے بجائے روزمرہ کی زندگی کے قصے ہوتے ہیں حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان میں حقیقی زندگی جو پیش کی جاتی ہے وہ پرستانی زندگی سے زیادہ مافوق البشر ہوتی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی
"ناول کے پچیس سال"
ساقی۔ جوبلی نمبر ۱۹۵۵ء

دریا کے سنگ

نثار عزیز بٹ ان فن کاروں میں سے ایک ہیں جن کا فن سے خلوص عبادت کا درجہ حاصل کرلیتا ہے۔ وہ سنہ ۱۹۵۶ سے لے کر آج تک ناول کی تخلیق کے عمل سے وابستہ ہیں۔ ان کا پہلا ناول 'نگری نگری پھرا مسافر' اسی سال وجود میں آیا۔ پھر سنہ ۱۹۸۶ء تک ان کے مزید تین ناول 'نے چراغے نے گلے'، 'کاروانِ وجود' اور 'دریا کے سنگ' منظر عام پر آئے۔ یعنی تیس سال میں چار ناولوں کی تخلیق سے وہ لطف اندوز ہوئیں اور اب بھی پُر جوش نظر آتی ہیں۔ اس پورے عرصے میں ان کے یہاں اسلوبیاتی اور تکنیکی تبدیلیاں بھی وقوع پذیر ہوئیں جسے ناول کے ارتقا کے تناظر میں اہم قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کے پہلے دو ناول روایتی پیٹرن PATTERN کے حامل تھے جس میں پلاٹ اور واقعات کے فطری تسلسل کو اہمیت حاصل تھی لیکن کاروان وجود (۱۹۸۰) کی تخلیق کے ساتھ ان کے نہ صرف موضوعاتی تنوّع نے قدم جمائے بلکہ فکر نے بھی انگڑائی لی۔ اس سے قبل ان کے یہاں اہم کرداروں کے حوالے سے آدرش کی اسیری اور زندگی سے مفاہمت نہ کرنے کا جو عزم ملتا تھا اس میں فکر کی گہرائی یوں در آئی کہ معاملہ وجودی موڑ اختیار کرلیتا ہے ویسے بھی نویں دہائی ہمارے ناول کی دنیا میں اس لئے اہمیت رکھتی ہے کہ جدیدیت کے اثرات کے تحت فن کار نے وجودی فکر سے استفادہ کرنا شروع کردیا۔ دیگر فن کاروں میں انیس ناگی اور انور سجاد کے نام نمایاں ہیں لیکن ان کے مقابلے میں نثار عزیز بٹ کا رویّہ قنوطیت سے عبارت نہیں تھا۔ 'کاروانِ وجود'

کردار سارہ کے یہ الفاظ اسی حقیقت کی گواہی دیتے ہیں۔

"بیسویں صدی - میری صدی - میں اپنے آپ سے۔
اپنے سیارے سے، اپنے ہم جنسوں سے، اپنی
صدی سے نفرت نہیں کروں گی - مجھے خود
نفرتی سے نفرت ہے کہ ایک خاص حد سے گذر
کر خود نفرتی تخلیق کش ہو جاتی ہے۔"

یہاں یہ بحث لاحاصل ہے کہ ہمارے نویں دہائی کے ناولوں میں وجودی رجحان ارتقائے ناول کے ضمن میں سود مند ثابت ہوا کہ نہیں اس لئے کہ یہ رجحان جاری و ساری ہے۔ صرف وقت بتائے گا کہ وجودی فکر قابل قبول اور مستحکم وژن VISION کی صورت اختیار کرے گی کہ نہیں یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ نشاط عزیز بٹ جو کہ بہت پڑھی لکھی اور بین الاقوامی ناولوں سے باخبر خاتون ہیں ان کے تیسرے ناول میں وجودی فکر کا زندگی کی مروجہ روایات اور اقدار سے عدم مفاہمت پہلو کا اتصال ان کی سوچ کی کون سی جہت کو آشکار کرتا ہے۔ اس پس منظر میں ان کا چوتھا ناول "دریا کے سنگ" زیادہ دلچسپی کا حامل ہے اب تک ان کے یہاں فوکس FOCUS عورت تھی یعنی افگار - جمال افروز - ثمر اور سارہ - انہوں نے عورت ہی کے حوالے سے دنیا کو دیکھا تھا اب جب کہ ان کی ناول نگاری کے تین عشرے بیت گئے تو انہوں نے عورت اور مرد دونوں کے حوالے سے اپنی بات کو پیش کیا ہے۔ 'دریا کے سنگ' میں فوکس ساجد ہے جس کے جلو میں اس کی بیوی کوثر ہے۔ لندن میں رہنے والی ناآسودہ لڑکی ثریا ہے۔ ان دونوں میں نشاط عزیز بٹ کی ناآسودہ افگار - ثمر اور سارہ کی جھلکیاں موجود ہیں جو کہ بے تحاشا حساس ہیں اور موت کے

راستے پر گامزن ہوتے ہوئے مسرور و شاداں۔ کبھی کبھی محسوس ہوتا ہے کہ 'افگار' جو کہ نثار عزیز بٹ کے پہلے ناول کی ہیروئن ہے ان کے ہر ناول میں کسی نہ کسی روپ میں زندہ رہے گی اور اگر وہ ٹھوس حقیقت کے طور پر آنے والے ناولوں میں نظر نہ آئی تو زندگی کی راہداریوں میں بھٹکتی رہنے والی روح کی مانند ہی اپنے وجود کا شاید احساس دلاتی رہے گی۔

گو کہ 'دریا کے سنگ' میں مرد کہانی کا محور ہے تاہم کوثر اور ثریا دونوں مضبوط نسوانی کردار ہیں۔ کوثر کو پہلی بار ایک ایسے ٹیک ٹال میں متعارف کرایا گیا ہے جہاں کہ ہیرو ساجد پہلے سے موجود ہے۔ ساجد دُنیا سے الگ تھلگ رہنے والا شخص ہے جو اپنا قصہ خود ہی تحریر کر رہا ہے۔ وہ قاری سے خود ہی باتیں کرتا ہے۔ وہ بچپن سے محرومیت کا شکار ہے۔ وہ کوثر کو پسند کرتا ہے اور اسے حاصل بھی کر لیتا ہے لیکن دونوں کی راہیں جدا ہیں۔ دونوں اپنی اپنی دنیاؤں میں گم ہیں۔ کوثر اپنے باپ کی محبت سے محروم رہی تھی اور ماں اور چھوٹے بھائی کے ساتھ مقیم تھی۔ دونوں ایک ہی خط مستقیم پر چلنے والے کردار ہیں۔ کوثر اسے مکمل طور پر اپنا لینے کی خواہش رکھتی ہے لیکن یوں لگتا ہے جیسے ساجد دھواں دھواں ہو جیسے کوئی گرفت میں نہ لے سکتا ہو۔ اس کی زندگی میں سلطنے۔ سمارہ۔ ثریا اور عائشہ بھی آتی ہیں۔ لیکن وہ کسی بھی قربت کو وصل میں نہ بدل سکا۔ ناول کے آغاز میں وہ شجاع سے اپنے مسئلے کا ذکر کرتا ہے:

"شجاع ــــ میرا المیہ یہ ہے کہ کوئی لڑکی بھی
میری روح کی گہرائیوں تک نہ پہنچ پائی۔"

[صفحہ ۲۹۔ 'دریا کے سنگ'۔ سنگ میل پبلیکیشنز۔ لاہور ۱۹۸۶]

وہ اس کا بھی اظہار کرتا ہے کہ بچپن سے اسے محسوس ہوا ہے کہ جیسے عورتوں نے اس کا محاصرہ کرلیا ہو۔ یہ ہی اس کی نفسیات ہے شاید محاصرہ کے احساس سے ہی وہ عورت سے قریب آکر دور ہو جاتا ہو مگر کوثر تو اس کی پرستش کرتی ہے اس نے کوثر کو خود ہی منتخب کیا تھا یعنی کوثر کا محاورہ خود کیا تھا۔ پھر کیا بات ہے کہ گھر میں اور غیر ممالک میں اسے ساتھ لے جانے کے باوجود وہ اس کے لئے اجنبی سا رہتا ہے۔ دراصل یہ ایک قسم کی فراریت ہے جس کا وہ شکار رہتا ہے اسے خود بھی اس کا احساس ہے۔ وہ بے قراری وہ بے چینی اور دل کی اُداسی جو نثار عزیز بٹ کے یہاں افکار ثمر اور سارہ میں نظر آتی ہے وہ ہی ساجد کی نفسیات کا حصہ ہے۔ لندن میں ملنے والی ثریا نے مرنے سے قبل اس سے کہا تھا:

"آپ دوسروں کی محبّت چاہتے ہی نہیں۔
دوسروں سے محبّت کرتے بھی ہیں اور اسی
لئے ناکامی آپ کا مقدّر ہے۔" [صفحہ ۲۳۹]

لیکن ساجد میں اتنی ہمت ہے کہ اپنی ناکامی کا احساس کر سکے اسے احساس ہوتا ہے جیسے وہ خود پتھر کا انسان ہو۔ اتفاق سے زندگی بھی سنگدلی کا اس وقت مظاہرہ کرنے لگتی ہے جب انسان مراجعت کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔ کوثر، جو ماں کے مرنے پر اداس ہے خود بھی اسی سفر پر روانہ ہو جاتی ہے اب ساجد ہے اور اس کے لڑکے جو زیادہ تر اس سے دور ہی رہتے ہیں لیکن دریا اس کے سنگ ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں وہ بتا دیتا ہے کہ وہ دریا سے ہمکلام ہوتا ہے اس کی صحبت سے لطف اٹھاتا ہے۔ اسے اپنے دل کی روداد سناتا ہے۔ دریا کے سنگ رہنے سے، اسے آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ دریا ہی کی طرح

بے خوف و خطر رواں دواں اور پھر سمندر میں جا گرنا۔ یعنی دریا کو فنا نہیں ۔ کبھی یوں لگتا ہے جیسے ساجد اور دریا ایک ہی سکے کے دو رُخ ہوں۔ اس طرح دریا کی علامتی حیثیت بھی بنتی ہے ۔ ندی ۔ دریا اور سمندر زندگی کی تبدیل ہوتی ہوئی حقیقتوں کی لازوال علامتیں ہیں ساجد زندگی کے دریا سے نبرد آزما ہے ۔ساجد دنیا کے کئی ممالک کی سیر کرتا ہے لیکن سکون اور آسودگی کہیں نہیں ملتی۔ جن دوسرے کرداروں سے وہ ملتا ہے وہ بھی اسی کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ اس کے لئے زندگی اندر اور باہر دونوں مقامات پر نا آسودہ ہے ایک بے قراری ہے جو فراریت سے بھی محفوظ نہیں ہونے دیتی۔ اندر اور باہر دونوں نگروں کا سفر جاری ہے لیکن منزل نہیں آتی ۔ یوں یہ مسافر دریا کے سنگ سنگ نگری نگری پھرتا ہے دریا پر نظر ڈالتا ہے شاید دریا اس کی تپسیا پر راضی ہے شاید وہ اُسے آزاد کر دے ، آخر کو گھر میں اس کے ساتھی ۔ پرندے ۔ درخت اور کھڑکی سب ہی موجود ہیں بالکل آخر میں وہ قاری سے کہتا ہے :۔

"میرے دل کا گلیشیئر پگھلتا رہا ہے اور
میرے اندر بھی پگھلی برف کا ایک دریا بہنے
لگا ۔ مجھ پر پھر سے ایک نشہ سا طاری ہے
جیسے محبت کا نشہ ہو !"

[آخری صفحہ]

محبت کا یہ نشہ یکطرفہ ہے ۔ کوثراب نہیں ہے ۔ وہ اسے خدا حافظ کہے بنا چلی گئی ۔ وہ اس شعر کو دُہراتا ہے :۔

گوری سووے سیج پر اور مکھ پر ڈارو کھیس
چل خسرو گھر اپنے سانجھ بھئی چوندیس

وہ پوچھتا ہے : لیکن کون سے گھر چلوں ؟ اسے جدائی کے لمحہ کا

احساس ہے ۔ پچھتاوا علیحدہ مارے ڈالتا ہے ۔ اس کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں ۔ دریا کا مقدر ہے کہ سمندر میں جا کر گم ہو جائے ـــــ نثار عزیز بٹ کے پیارے کردار سمندر میں گم ہونے کی شدید آرزو رکھتے ہیں ۔ شاید اسی میں وہ آسودگی کا احساس رکھتے ہوں ۔

نثار کے اس چوتھے ناول میں نیا اسلوب ، نئی تکنیک اور احساس کی نئی گہرائی موجود ہے ۔ ان کے ناول کا اہم ترین کردار تنہائی کی آرزو کے ساتھ ساتھ زندگی کے جھمیلوں میں بھی جبراً شریک ہے ۔ اگلے ناول میں کہیں وہ تارک الدنیا نہ ہو جائے ـــ کیا معلوم ۔ ۹

" فن کے لحاظ سے " شام اودھ " پرانے اصول فن کے دائرے میں رہتا ہے اس میں فیلڈنگ سے لے کر ای ۔ ایم فاسٹر تک کے فن کو اردو ناول میں شعوری طور پر کامیابی کے ساتھ سمونے کی کوشش ملتی ہے اس ناول میں بیک وقت دانشورانہ سطح بھی ہے ۔ جس سے خاص قاری لطف اندوز ہوتا ہے اور وہ سطح بھی جس سے عام قاری لطف اٹھاتا ہے اسی لئے یہ ناول اردو ناول کے ارتقا میں خاص اہمیت کا حامل ہے "

ڈاکٹر جمیل جالبی

مضمون : شام اودھ ـــ ایک مطالعہ

رسالہ : دستاویز ۔ اوّل ۔ ۱۹۸۵

خدا کی بستی۔ ایک تازہ جائزہ

شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" اس وقت وجود میں آیا جب پاکستان کی تخلیق کو ایک عشرہ گذر چکا تھا اور اس عرصہ میں یہ نیا ملک سیاسی سماجی و اقتصادی انتشار کی حالت میں تھا۔ آدرش اور تصورات ٹوٹ رہے تھے مایوسی کی کیفیت تھی اور چاروں طرف خود غرضی اور مفاد پرستی کی جو فضا تھی اس نے ادیبوں کو کرب میں مبتلا کر رکھا تھا اسی فضا میں شوکت صدیقی نے ایک چھوٹی سی گھٹن زدہ اور کچلی ہوئی فیملی کے توسط سے سماج میں پھیلی گھٹن، افسردگی، افلاس، اقتصادی ناہمواری، استحصال، غربت اور سماجی جبر کو اپنے ناول میں پیش کر کے اس دور میں احساس کی سطح پر خاصا ارتعاش پیدا کیا۔ دراصل اس وقت فسادات کے موضوع کو خاصا اعتبار حاصل تھا لیکن عام قاری کے ذہن کی آنکھ اس وقت جن باتوں کو دیکھ رہی تھی اس کا احاطہ شوکت صدیقی نے کیا اور اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اس وقت سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ معاشرہ کو سیاسی، سماجی و معاشی انصاف مہیا کیا جائے۔ اور انسان کو اس کی جائز ضروریات سے محروم نہ کیا جائے ورنہ نتیجہ کے طور پر یہ عدم انصاف اور استحصال جرائم پیشہ افراد کو جنم دے گا۔ شوکت صدیقی نے اس معروضی حقیقت کو جان لیا تھا اسی لئے ان کے اس ناول کے کردار خیر و شر کے کیمپوں میں کھڑے نظر آتے ہیں یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ سماج کو ظالم اور مظلوم کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔

آغاز میں ناول کا اہم کردار نوشہ نظر آتا ہے جو ایک مفلس گھرانے کا فرد ہے وہ اپنے ایک بھائی اور بہن کے ساتھ اپنی ماں کی نگرانی میں

تاریک ماحول کا ایسا متحرک فرد نظر آتا ہے جو محنت کر کے بھی اپنے ماحول کو نہیں تبدیل کر سکتا۔ ایک اچھی زندگی اس کا خواب ہے جو مر اب ثابت ہوتا ہے اسی کی طرح کے دوسرے کردار راجہ اور شامی بھی اسی ماحول کا حصہ ہیں۔ آخر ایک دن تنگ آکر نوشہ اپنے ساتھی کے ساتھ گھر سے بھاگ نکلتا ہے۔ یوں بعد کی کہانی کا بڑا حصہ اس کی ماں اور بہن سلطانہ سے متعلق بن جاتا ہے۔ اب کباڑیہ نیاز اس ماحول کو اور بھی مکدّر کر دیتا ہے۔ پہلے وہ نوشہ کی ماں سے شادی کرتا ہے اور انشورنس کی رقم ہتھیانے کی خاطر ڈاکٹر موٹو سے اسے ایسے انجکشن لگواتا ہے جو اسے بالآخر موت سے ہمکنار کر دیتے ہیں بعد میں نیاز کا نشانہ سوتیلی بیٹی سلطانہ بنتی ہے۔ جس سے ایک بچہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس تاریکی میں سلمان جیسا سیدھا سادھا مگر غیر متحرک یا یہ کہ نسبتاً کم فعال کردار تھوڑی تھوڑی دیر کے لئے جگنو کی طرح چمکتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے اس کی مفلسی اگر اس کے آڑے نہ آئی ہوتی تو وہ سلطانہ کو حاصل کر سکتا تھا لیکن قسمت کو کچھ اور ہی منظور ہوتا ہے جس کے نتیجہ میں سلطانہ مظلومیت کا سمبل بن کر اُبھرتی ہے۔

شر سے متعلق دوسرے چند کردار شاہ جی، پوکر ولبرٹ جعفری اور خان صاحب ہیں۔ شاہ جی بچّوں کو اغوا کرا کے اپنے یہاں لاکر ان کو سماج دشمن عناصر کا روپ دے کر روپیہ اینٹھتے ہیں ہمارے یہاں آج بھی ایسے عناصر موجود ہیں جو اس طرح ہزاروں گھرانوں کو اجاڑتے ہیں اس طرح جرم کا یہ بھیانک روپ ایک گھناؤنے انسٹی ٹیوشن یا ادارے کی حیثیت سے سامنے آتا ہے جو اس قدر مضبوط ہے کہ قانون نافذ کرنے والے ادارے اور سیاسی ارباب واقتدار اسکے سدِباب سے معذور نظر آتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے یہاں جرائم کی دُنیا یعنی انڈر ورلڈ UNDE RWORLD کے جاہل اور ظالم کردار ہی شر کے ساتھیوں کی حیثیت سے ہمارے

سامنے نہیں آتے بلکہ یہاں وہ سفید پوش لوگ بھی ہیں جن کی معاشرہ میں بڑی
عزت ہے جو سماجی کاموں کی آڑ میں دولت سمیٹتے ہیں ان میں خان صاحب
سب سے نمایاں ہیں۔ ایسے لوگوں کی زندگی کا مقصد دوسروں کا استحصال کرکے
اپنی تجوریاں بھرنا ہوتا ہے یہ کردار ہر جگہ پائے جاتے ہیں لیکن عام دنیا میں یہ
لوگ بے نقاب اور رسوا نہیں ہوتے بلکہ خوب ترقی کرتے نظر آتے ہیں اور چونکہ
منافقت اور ریاکاری ان کے معروف ہتھیار ہوتے ہیں —— ایسے لوگوں
کا خاتمہ ممکن بھی نظر نہیں آتا اسی لئے کرداروں کی عکاسی سے ناول نگار انسانوں
اور اداروں کے ضمیر جھنجھوڑنا چاہتا ہے۔ شوکت صدیقی نے بھی ایسا ہی کیا
ہے ان کے اس ناول کو پڑھ کر بے اختیار انگریزی ناول نگار چارلس
ڈکنس CHARLES DICKENS یاد آجاتا ہے جو معاشرہ کے ظالم،
جابر، منافق اور ریاکار کرداروں کی عکاسی میں ید طولی رکھتا ہے اس نے بچوں
پر ہونے والے ظلم کے حوالے سے سب کو بے نقاب کیا اور یہ اس کے ناولوں ہی کا
اعجاز تھا کہ انگلینڈ کی پارلیمنٹ نے بچوں کے حقوق کے تحفظ کے لئے قوانین
بنائے۔ عام طور پر ادب میں لکھے جانے والے ناخوشگوار حقیقت کا فوری
اثر نہیں ہوتا خصوصی طور پہ وہاں پر کہ جہاں حکومتی ادارے بے حس لوگوں
کے ہاتھوں میں ہوں لیکن پھر بھی ادیب کے لکھے ہوئے الفاظ احتجاج کی
عمارت کو تعمیر کرتے جاتے ہیں۔ اور اصلاح احوال ہو ہی جاتی ہے۔ فرانسیسی
انقلاب کے پیچھے ادیبوں کا احتجاج کارفرما نظر آتا تھا یا وہ ممالک جنہوں نے
آزادی حاصل کی اس میں ادیب کے قلم نے بھی ہتھیار کا رول انجام دیا لیکن
اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ایسا ادب فن کے دائرہ میں نہیں آتا۔ یہ
ادیب کا کام ہے کہ وہ فن کے جمالیاتی تقاضوں کو بروئے کار لاتے ہوئے
بھی معاشرہ میں تبدیلی کا سامان پیدا کردے۔ شوکت صدیقی نے جہاں
استحصالی کردار دکھائے ہیں وہاں فلک پیما تنظیم کے حوالے سے

انسانوں کے لئے قربانی دینے والے کرداروں کو بھی پیش کیا ہے جیسے سلمان۔ صفدر، بشیر، علی اجو وغیرہ۔ انہی کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر زیدی اور پروفیسر صاحب بھی ہیں جو مایوسی کا شکار نہیں ہیں یہ سب انسانوں کی فلاح و بہبود کے لئے سب کچھ کرنے کو تیار ہیں۔ ان میں علی احمد کے کردار کی عظمت سلطانہ سے شادی کر کے اس کے بچے کو اپنا لینے سے ہی ظاہر ہوتی ہے۔ کچھ لوگ فلک پیما یا اسکائی لارک تنظیم کی عکاسی کو تبلیغی جذبہ سے تعبیر کرتے ہیں اور اس پر تنقید کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر عبدالسلام نے لکھا ہے :-

"شوکت صدیقی حقیقت نگاری کے ساتھ
اپنے ماحول کی تشکیل نہیں کر سکے ہیں وہ تبلیغی
جذبے کا شکار ہو گئے ہیں۔" [نگار ۱۹۶۶]

جہاں تک اس الزام کا تعلق ہے کہ وہ حقیقت نگاری کے ساتھ اپنے ماحول کی تشکیل نہیں کر سکے ہیں تو اس پہلو کو تو سب نے تسلیم کیا ہے کہ ترقی پسندوں میں ناول کے حوالے سے شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کے فن میں بڑا نام کمایا ہے۔ ہم کرشن چندر پر رومانی حقیقت نگاری کا الزام لگا کر انہیں بڑے ناول نگاروں کی صف سے تو خارج کر سکتے ہیں تاہم شوکت صدیقی نے جن کا مشاہدہ اور تجربہ بڑا مستحکم اور گہرا رہا ہے پختہ حقیقت نگار ہونے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ایسا ناول نگار جو پلاٹ کی بنیاد پر ناول تصنیف کر رہا ہو اور جس نے جزئیات نگاری میں کمال دکھایا ہو اس پر یہ الزام جچتا نہیں پھر یہ کہنا کہ وہ تبلیغی جذبہ کا شکار ہو گئے ہیں اسکائی لارک تنظیم کی غرض و غایت کے عدم ادراک کا شاخسانہ ہے۔ شوکت صدیقی کے یہاں یہ تنظیم ایسے افراد کے کرداروں کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال ہوئی ہے جو شر کے مقابلے پر خیر کے طرف دار ہیں۔ ہمیں ایسے تمام سرمایہ

دارانہ ممالک میں ایسی فلاحی تنظیمیں ملیں گی جو بنی نوع انسان کی خدمت کو اپنا شعار بنائے ہوئے ہیں۔ اور ہمیں ایسے زندہ کردار بھی نظر آجاتے ہیں جو نوبل پرائز اور دیگر عالمی انعامات اپنی انسانیت نوازی کی بنا پر حاصل کرتے ہیں۔
ویسے بھی اس تنظیم سے کہیں یہ تاثر نہیں اُبھرتا کہ شوکت صدیقی نے ناول کو اس قسم کی تنظیم کی تبلیغ کے لئے استعمال کیا ہے۔ ناول میں کسی نظریہ کا بھی پرچار نہیں ملتا۔ اسی طرح ڈاکٹر احسن فاروقی بھی اس ناول کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے لکھتے ہیں :۔

"خدا کی بستی تو اشتراکی طرزِ ناول نگاری کی بھی سطحی پیروی ہے۔"

[مضمون ادب میں فلسفہ "سیپ" ۲، صفحہ ۲۶]

ڈاکٹر احسن فاروقی نے 'خدا کی بستی' کے لئے اسی مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ شوکت صدیقی نے گندگی کے پیچھے صفائی کا پَرتو نہیں دکھایا ورنہ وہ فلسفی ناول نگار کے دائرہ میں آجاتے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ یہ ضروری تو نہیں کہ ناول نگار فلسفی بننے کی کوشش ضرور کرے اس نے اپنے مخصوص ذہن سے ماحول کی عکاسی کردی اب اگر اس سے کوئی فلسفہ اُبھرتا ہے تو ٹھیک ہے اور اگر نہ اُبھرے تب بھی کوئی ایسی بات نہیں کہ ناول نگار سطحی بن گیا۔ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں مطالعیت READABILITY کا جو حسن برقرار رکھا ہے اور جس طرح فلسفی نہ ہوتے ہوئے بھی یہ ثابت کیا ہے کہ جرم کے ڈانڈے افلاس و استحصال سے جا کر ملتے ہیں جس کے نتیجہ میں معاشرہ ٹوٹتا ہے اور یہ کہ معاشرہ میں سماجی بہبود کی تنظیمیں ایک کرپٹ نظام کی آئینہ فراہم کرتی ہیں۔ وہ بذاتِ خود ان کی کامیاب ناول نگاری پر دال ہے اور جہاں تک ڈاکٹر صاحب نے اسے اشتراکی ناول نگاری کے مقابلے پر رکھا ہے تو ناول میں اتفاق سے کہیں بھی وہ اشتراکی پروپیگنڈہ نہیں ملتا جو اشتراکی

ناول کا خاصہ ہے ۔ اگر اس ناول میں اشتراکی پروپیگنڈہ ہوتا تو اسے نقاد اور قاری دونوں کی طرف سے مسترد کر دیا جاتا اور دوبار پاکستان ٹیلی ویژن پر اس کی ڈرامائی تشکیل بھی پیش نہ کی جاتی ۔

" خدا کی بستی " پڑھتے ہوئے یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ مصنف نے تاریکی یا اندھیرے کو بہت اہمیت دی ہے ۔ چوں کہ اس میں جرائم کی دُنیا پیش کی گئی ہے اور استحصالی نظام پر شدید وار کیا گیا ہے اس لئے شاید انھوں نے ماحول کی معنویت آشکار کرنے کے لئے خاصے مناظر اندھیرے کے تعلق سے پیش کئے ہیں ۔ اندھیرا خود استحصال اور کرپٹ سسٹم کی علامت ہے ۔ یہ ظلم اور جبر کا بھی احساس دلاتا ہے اس تعلق سے شکسپیئر کا المیہ ڈرامہ میکبتھ MAC BETH یاد آجاتا ہے جس کا پورا منظر نامہ تاریکی میں ترتیب پاتا ہے بلکہ اندھیرا بذات خود ایک خفیہ کردار کی حیثیت سے احسان ناشناس میکبتھ اور اس کے ساتھیوں کے ساتھ سائے کی طرح پیچھے لگا رہتا ہے اور آخر میں انھیں ناگ کی طرح ڈس لیتا ہے چونکہ شوکت صدیقی قنوطی فن کار نہیں ہیں اور رجائیت ان کی تحریر کا مضبوط حصّہ ہے اس لئے ان کے فن میں اندھیرے کی علامت اسکائی لارک تنظیم کی روشنی کے استعارے کے ساتھ مل کر رمزیت کا تاثر پیش کرتی ہے ۔ اس اعتبار سے اگر اُن کے پیش کئے گئے اچھے کردار سامنے سے ہٹا لئے جائیں تو ناول کا ڈھانچہ فلک بوس ہو کر رہ جائے گا ۔ واضح رہے کہ شوکت صدیقی کے یہاں علامتیں اور استعارے کردار کی ٹھوس شکل میں سامنے آتے ہیں اور ان میں اوپری ٹھونس ٹھانس نظر نہیں آتی اس بارے میں ایک انٹرویو میں وہ خود کہتے ہیں :

" جہاں تک علامت نگاری کا تعلق ہے وہ تو ادب کا بنیادی حصہ ہے ۔ اس سے گریز اختیار نہیں کیا جا سکتا ۔

اس لیے کہ افسانے کا کردار بذاتِ خود ایک علامت ہوتا ہے۔"

{ انٹرویو۔ ماہنامہ "دائرے" جنوری ۱۹۸۸
انٹرویو نگار: مشرف احمد }

گو کہ یہاں انہوں نے کردار کو علامت افسانے کے حوالے سے کہا ہے لیکن یہی حقیقت ان کے ناول پر بھی صادق آتی ہے۔ ناول میں تو کہانی، سماج اور ماحول کا وسیع پس منظر ہوتا ہے اس لئے اس کا کردار تو واقعی علامت بن کر اُبھرتا ہے۔ اس سلسلے میں ہوری۔ دھنیا۔ گوتم نیلمبر، چمپا، کمال ابوالمنصور اور ایسے کئی کرداروں کے نام گنوائے جاسکتے ہیں جن سے ان ناولوں کی پہچان بن گئی ہے۔ ایسے ہی کرداروں میں نوشہ۔ راجہ۔ نیاز۔ ڈاکٹر موٹو اور سلطانہ شامل ہیں۔ اس اعتبار سے شروع سے اب تک جو ادبی ناول لکھے گئے ہیں اور جنہیں اعتبار بھی حاصل ہے وہ کردار کی پیشکش کے حوالے سے علامتی کہلائے جاسکتے ہیں گو کہ اس پر کچھ نقاد اعتراض کرسکتے ہیں کہ چونکہ ناول کا پیٹرن PATTERN روایتی ہے اور چوں کہ کردار تو ناول میں ہوتا ہی ہے اس لئے اسے علامتی کیوں کہا جائے؟ ان کے نزدیک وہ علامتی ناول کا رُوپ اس وقت دھارے گا جب اس میں خود کلامی ہو۔ اس میں تجریدیت ہو، اساطیر کے حوالے ہوں۔ استعاراتی فضا ہو اور پورا ماحول علامتی رنگ میں رنگا ہوا ہو۔ اب اس قسم کے ناول بھی ۱۹۸۰ء کے اطراف سے سامنے آرہے ہیں جن میں یہ سب خاصیتیں موجود ہوں۔ اس کے لئے "دیوار کے پیچھے"۔ میں اور وہ۔ جنم کنڈلی۔ خوشبوں کا باغ۔ یقینی۔ جنم رُوپ وغیرہ کی مثالیں دی جاسکتی ہیں یہ اور چند دوسرے ناول جدیدیت کے تحت لکھے گئے ہیں تاہم شوکت صدیقی کا یہ کہنا کہ کردار بذاتِ خود ایک علامت کا رُوپ دھار لیتا ہے۔ عمومی طور پر

درست ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ ماجرہ سے بھرپور روایتی ناول کی
راہیں بھرپور علامتی ناول سے جو کہ جدیدیت کی پیداوار ہوتا ہے جدا بھی ہوتی ہیں۔
اس لئے کہ روایت میں شگاف ڈالنے کی غرض سے جدید ناول نگار ہیئت کے
تجربے شروع کر دیتا ہے۔ علامتیں تخلیق کرکے اس میں سمو دیتا ہے اور یوں جدید
ناول روایتی ناول سے علیحدہ اپنی شناخت بنانے لگتا ہے تاہم اس کا یہ مطلب
یہ نہ لیا جائے کہ غیر جدید ناول کی کوئی اہمیت نہیں اس کی اپنی ایک الگ حیثیت
اور اہمیت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر مطالعیت READABILITY اور
تاثر کے لحاظ سے روایتی ناول کا اپنا ایک مقام ہے۔ ٹالسٹائے۔ ماہم۔ لارنس
گالزوردی۔ سفلا بیئر۔ ہمینگوے۔ ہارڈی۔ جارج۔ ایلیٹ۔ ہاتھوئن۔ برانٹے
سسٹرس وغیرہ اور ادھر برصغیر میں رسوا۔ پریم چند۔ عصمت چغتائی۔ عزیز احمد
ممتاز مفتی، ڈاکٹر احسن فاروقی۔ نثار عزیز بٹ۔ قرۃ العین حیدر۔ عبداللہ حسین
شوکت صدیقی وغیرہ جدید فن کاروں سے ہٹ کر اپنی زبردست حیثیت رکھتے
ہیں۔ اور ان میں سے کئی کافی عرصے بعد اردو ناول کے تناظر میں کلاسیکل حیثیت
اختیار کر سکتے ہیں۔ دراصل ناول میں مسئلہ علامتی و غیر علامتی کا نہیں ہوتا مسئلہ
صرف یہ ہے کہ ناول میں مصنف نے اپنے عہد کی سچی اور موثر عکاسی کی ہے کہ نہیں۔
اس نے زندگی کے بڑے بڑے مسائل کو جو کہ حیات و ممات سے بھی تعلق رکھتے ہیں
پیش کیا ہے کہ نہیں؟ کیا وہ اپنے عہد کو ایک دستاویز کا روپ دینے میں کامیاب
ہوا ہے کہ نہیں اور یہ کہ کیا اس کا کوئی نقطۂ نظر یا وژن VISION
بھی ہے کہ نہیں۔ واضح رہے کہ نقطۂ نظر یا زندگی کے بارے میں گہرائی کا
تاثر اگر مصنف نہ دے تو ناول ہلکا بن جاتا ہے۔ ناول نگار اور کہانی
کے درمیان نقطۂ نظر ایک پل ہے جسے ناول نگار اگر عبور نہ کر پائے تو
تو وہ کہانی کی اصل منزل تک نہیں پہنچ پاتا۔ مشہور نقاد پرسی لبوک اپنے
مقالے دا کرافٹ آف فکشن میں کہتا ہے:۔

" THE WHOLE INTRICATE QUESTION OF METHOD, IN THE CRAFT OF FICTION, I TAKE TO BE GOVERNED BY THE QUESTION OF THE POINT OF VIEW —— THE QUESTION OF THE RELATION IN WHICH THE NARRATOR STANDS TO THE STORY "

[ARTICLE – PICTURE, DRAMA AND POINT OF VIEW – BOOK – "APPROACHES TO THE NOVEL" – PAGE – 87]

اسی طرح ایک اور معروف نقاد نارمن فرائیڈمین اپنے مضمون پوائنٹ آف ویو ان فکشن POINT OF VIEW IN FICTION میں کہتا ہے:

" POINT OF VIEW IS BECOMING ONE OF THE MOST USEFUL CRITICAL DISTINCTIONS AVAILABLE TO THE STUDENT OF FICTION TODAY.

[APPROACHES TO THE NOVEL PAGE – 114]

اس بحث کو سمیٹتے ہوئے اب یہ دیکھ لیا جائے کہ کیا شوکت صدیقی کا اپنا کوئی وژن ہے۔ وہ کوئی نقطۂ نظر رکھتے ہیں کہ نہیں؟ اس کے لئے پھر ہمیں ان کے مذکورہ انٹرویو کی طرف لوٹنا ہوگا جہاں وہ کہتے ہیں:-

" دوسروں کے حقوق کو غصب کرنا۔ دوسروں کی

محنت کا پھل اور ان کا مال و اسباب چھین لینا یا
چوری کر لینا یہ جو تمام جرائم ہیں عوام کی جانب سے
بھی ہوتے ہیں اور مملکت کی مشنری کی جانب سے
بھی ہوتے ہیں۔“ [صفحہ ۳۴۳]

اس رائے کو پڑھ کر صاف یہ تاثر ابھرتا ہے کہ شوکت صدیقی کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ استحصال اور بے انصافی معاشرہ کے لیے تباہ کن اثرات رکھتے ہیں۔ اس سے ایک فرد۔ ایک فیملی کے ارکان اور نتیجتہً پورا معاشرہ ناہمواری کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے اور پھر انقلاب ہی اس کے سُدھار کا ذریعہ بنتا ہے — ’خدا کی بستی‘ پر نظر دوڑانے سے یہ ہی گہری حقیقت آشکار ہوتی ہے اور جونکہ ہمیں یہ جائزہ بھی لینا تھا کہ گزشتہ ساڑھے تین عشروں میں ہمارے ماحول نے کیا کیا کروٹیں لی ہیں، اور آج ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ استحصال کی وسعت جبر کا پھیلاؤ اور انصاف کی عدم فراہمی سب مل کر سماج کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ تیسری دنیا کے مسائل کو دیکھ لیں جس میں دہشت گردی اور قتل و غارت گری آج کل سرِ فہرست ہیں۔ خود پاکستان میں معاشرہ یکجہتی کے کسی تصور کو نہیں مانتا اور جرائم کی جو چھوٹی سی دنیا کو جسے شوکت صدیقی نے غربت، افلاس، استحصال، منافقت اور ریا کاری کے خمیر سے تشکیل دیا تھا وہ اب عظیم الشان پیمانے پر اپنی تباہ کاریوں کا مظاہرہ کر رہی ہے۔ اب یہ بھی نہیں پتہ چلتا کہ تشدد اور تباہ کاری اور انسانی جانوں کے اتلاف کے پیچھے اصل ہاتھ کس کا ہے۔ خدا کی بستی کے مجرم کردار سب کے سامنے تھے اب سب چیزیں دھواں دھواں ہیں۔ بے بسی۔ بے چارگی، ہمہ گیر کنفیوژن نے اداروں اور تمام تر اخلاقیات اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کو کچل کر رکھ دیا ہے۔ گو کہ شوکت صدیقی نے اس کی پیشینگوئی نہیں کی تھی لیکن حساس ذہن یہ سمجھ سکتا تھا کہ جن برائیوں کی نشاندہی کی جا رہی ہے اگر ان کے آگے بند نہیں باندھا گیا تو ایک

بپھرتا ہوا ناقابلِ قابو سیلاب سب کچھ بہا کر لے جاسکتا ہے۔ اور ایسا ہی ہو رہا ہے۔ ناول نگار نجومی نہیں ہوتا۔ لیکن آنے والے واقعات اور نتائج کا تاثر وہ نقاد اور قاری دونوں میں ضرور منتقل کرتا ہے اس سلسلے میں ای۔ایم فاسٹر کے ناول آ پیسیج ٹو انڈیا A PASSAGE TO INDIA کی مثال جاسکتی ہے جو ۱۹۲۴ میں منظرِ عام پر آیا تھا اور جس میں ہندو مسلم آویزش کے ہلکے سے اشارے سے ہی اتنا پتہ چل جاتا ہے کہ یہ دونوں قومیں کسی وقت جدا ہو جائیں گی۔ اتفاق سے ایسا ہی ہوا لیکن یہ سب کچھ ایسے ناولوں میں ملتا ہے جہاں سیاسی سماجی اور معاشرتی مسائل کو وسیع پس منظر میں دیکھا گیا ہو اور انسانی نفسیات کے حوالے سے یہ سراغ لگایا گیا ہو کہ انسانوں کے درمیان آویزش کے نتائج انسانوں کو کن کن خوفناک شاہراہوں کی طرف ڈھکیل سکتے ہیں اور اسی کے ساتھ اسباب و علل کی کارفرمائی بھی ایسے نتائج اخذ کرنے میں مدد دیتی ہے جو بہت بعد میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے خدا کی بستی، کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس نے غربت و افلاس اور جرم و استحصال کے حوالوں سے پڑھنے والوں کے ذہن میں ماضی میں جو سوالات اٹھائے تھے وہ آج کے دور میں لاینحل معمے بن چکے ہیں اسی لئے شاید جدید ناول نگار نے ان معموں کی گرہ کھولنے کے بجائے انتہا مایوسی، قنوطیت، لایعنیت میں پناہ لینے میں عافیت سمجھتی ہے مگر شوکت صدیقی سے ہمیشہ یہ ہی توقع کی جائے گی کہ وہ آگے بڑھتی ہوئی زندگی کے مسائل پر رجائی نظر ہی ڈالیں گے اس لئے کہ وہ اوّل تا آخر ایک ترقی پسند فن کار ہیں جو حالات سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ جد و جہد کو زمانہ بدلنے کا موثر ہتھیار مانتا ہے جو انسان دوست ہے اور خودکشی کرنے کے بجائے زندہ رہنے اور دُنیا سنوارنے کا درس دیتا ہے اور یہ نظریہ بذاتِ خود اہمیت کا حامل اگر ادیب ہی مایوسی، شکستگی، قنوطیت، ناامیدی کا درس دینے لگے تو حوصلوں کو پست ہونے میں دیر نہیں لگتی لیکن اس کا دوسرا رُخ یہ بھی ہے کہ

قنوطی ادب قاری پر بھاری گزرتا ہے جو کہ ہزار قسم کے مسائل میں گھرا ہوا ہے۔
اسے اُمید کی کرن دیکھنے کی جبلی آرزو ہوتی ہے اس لحاظ سے بھی 'خدا کی بستی'
پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے کیونکہ اگر وہاں دکھ ہیں تو انسان کی زندگی میں
خوشی کے لمحات کا گزر بھی ہے جو کہ فطری بات ہے۔ ناول میں احمد علی کا
سلطانہ کو قبول کرنا اور اس کے بچے کو اپنا زندگی کی ایک اعلیٰ قدر کی
نشاندہی کرتی ہے۔ نوشہ کا کباڑیئے نیاز کے قتل کی پاداش میں عمر قید
اس کے لئے کیتھارسس KATHARSIS کا راستہ یقیناً بنا ہوگا۔
اور یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ جیل سے واپسی پر وہ ایک بہتر اور
فرض شناس انسان بن گیا ہوگا۔ خود اسکائی لارک تنظیم کی ایک
سفاک معاشرے میں موجودگی شر کی تاریکی میں خیر کی روشنی کا استعارہ
ہے۔ یوں کرداروں کے حوالے سے یہ ناول مکمل زندگی پیش کرتا ہے۔

اس ناول میں ایک خصوصیت فطری مکالمہ نگاری بھی ہے ہر کردار
اپنے ماحول کے تناظر میں مکالمہ بولتا ہے۔ یاد رہے کہ مکالمہ محض متاثر
نہیں کرتا۔ بلکہ پڑھنے والے کے ذہن میں ایک موثر منظر روشن کر دیتا
ہے۔ یہ خاصیت خدا کی بستی میں ہر جگہ ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ
ضروری جزئیات نگاری اور چھوٹے چھوٹے پیراگرافوں کے
ذریعہ کہانی کو سرعت دینے کا عمل بھی قابلِ تعریف ہے۔ یوں لگتا ہے
جیسے چھوٹے کینوس پر طویل مناظر یکے بعد دیگرے چلے آ رہے ہوں۔
اسی لئے ان کے یہاں اس ناول میں سریع الحرکت پلاٹ کا تاثر اُبھرتا
ہے۔ جو کہ مصنف کی فنی ذہانت کی دلیل ہے۔ اکثر ناولوں کی کہانی میں
ٹھس پن۔ واقعات کے منجمد ہو جانے اور نئی نئی صورت احوال کے نہ
جنم لینے سے پیدا ہو جاتا ہے۔ 'خدا کی بستی' اس نقص سے پاک ہے۔ البتہ
اس میں ایک دو جنسی مناظر پر اعتراض کی گنجائش موجود ہے۔ جو اگر نہ

بھی دیئے جاتے تو کہانی پر فرق نہیں پڑتا۔ لیکن مجموعی طور پر زبان و بیان، پلاٹ، تیکنیک، مواد اور ماجرائیت کو دیکھتے ہوئے یہ ناول ہمارے ادب کے چند اہم ناولوں میں سے ایک ہے۔ خاص طور پر انڈر ورلڈ کے حوالے سے تو اس کی اہمیت بنتی ہی ہے جس کے وعدہ معاف گواہ بن کر شوکت صدیقی اس کے گھناؤنے اور سفاک عمال کو عوامی عدالت میں پیش کر دیتے ہیں اس اعتبار سے وہ اُردو ناول کی دنیا کے بجا طور پر چارلس ڈکنز CHARLES DICKENS کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔

"اس ناول (جنم کنڈلی) کی تفہیم کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ آدمی اپنا کشکول بھرنا چاہتا ہے اور اس کے لئے ہر ممکن جد و جہد کرتا ہے لیکن کشکول بھر نہیں پاتا۔ غریبوں کا مسئلہ تو جو ہے سو ہے سرمایہ دار طبقے کی ہوس کا کشکول بھی کبھی نہیں بھرتا۔ کشکول اس عہد کی بنیادی علامت ہے۔ جو اس ناول کے موضوع کی مرکزیت کو قائم رکھتی ہے۔"

پروفیسر انجم اعظمی
پیش لفظ - جنم کنڈلی
۱۹۸۴ء۔

خونِ جگر ہونے تک — ایک نذر ناول

کسی افسانہ نگار کا پہلا افسانہ اگر فنی اور معنوی طور پر کامیاب نہ ہو تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جیسے جیسے اس کا مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ وسیع ہوتا جاتا ہے اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو مہمیز لگتی رہتی ہے یوں وہ اپنے تخلیقی سفر کے دوران اچھے سے اچھے افسانے قاری کو دیتا ہے بالکل اسی طرح یہ ضروری نہیں کہ کسی ناول نگار کا پہلا ناول کامیابی کی منزل سے ہمکنار ہو جائے لیکن ادب میں کسی فنکار کی جانب سے پہلا تخلیق شدہ ناول فنی، معنوی اور موضوعاتی سطح پر کامیاب قرار پائے اور اسے اچھے ناول نگار کی حیثیت سے داد مل جائے تو یہ واقعہ یقیناً اہمیت کا حامل ہوگا۔ اس لیے کہ ناول لکھنے کے لیے جس تربیت، صلاحیت اور گہرے تجربے کی ضرورت ہوتی ہے وہ کم فن کاروں کے حصے میں آتی ہے۔ شاید اسی لیے افسانہ نگاروں اور شاعروں کے مقابلے میں اچھے ناول نگاروں کی تعداد بڑی محدود ہوتی ہے۔ یوں جب ہم فضل احمد کریم فضلی کے پہلے ناول "خونِ جگر ہونے تک" کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ان کے اس ناول نے خاص طور سے قحطِ بنگال کی حقیقی اور مکمل تصویر کشی کے حوالے سے شائع ہوتے ہی اپنا اعتبار قائم کیا۔

ناول تخلیق کرنے کے لیے فنکار کے سامنے دو راستے ہوتے ہیں ایک راستے کا تعلق معاشرے کے براہ راست مشاہدے سے ہوتا ہے اس کے سامنے زندگی اپنے مختلف رنگوں اور جہات کے ساتھ جاری رہتی ہے۔ انسان اپنے خیر و شر کے ساتھ اس کے سامنے موجود ہوتا ہے اب اسے فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ اس کا موضوع کیا ہو۔ اور وہ اس موضوع میں اپنے فن کے سہارے کس طرح گہرائی پیدا کرے تاکہ

قاری نہ صرف متاثر ہو بلکہ اس کے شعور میں کچھ اضافہ ہو اور وہ واقعات اور احساسات انسانی کے متعلق زیادہ آگاہی حاصل کرے اس سلسلے میں شوکت صدیقی نثار عزیز بٹ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی، بانو قدسیہ، قرۃ العین حیدر، انیس ناگی انور سجاد اور چند دوسرے لوگوں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں دوسرا راستہ یہ ہوتا ہے کہ کچھ واقعات جو تاریخ کا حصہ بن جاتے ہیں ان کی نہ صرف تخلیق، بلکہ تخلیقِ نو CREATION AND RECREATION کی جائے اس کے لیے ہندوستان کی تقسیم اور فسادات اور قحط بنگال کی مختصر مثالیں دی جاسکتی ہیں یہ منزل فنکار کے لئے بہت سخت ہوتی ہے اول الذکر کے لیے مشاہدے کے ساتھ مضبوط قوت تخیل کی ضرورت پڑتی ہے مگر موخر الذکر کے لیے سب سے بڑا مسئلہ یہ درپیش ہوتا ہے کہ وہ واقعات جو تاریخ کا حصہ ہیں انہیں فکشن یا کہانی کیسے بنایا جائے؟ اکثر ناول نگار تاریخی واقعات کا بیان کسی کردار کے مکالموں کے ذریعے پیش کر دیتے ہیں اور بعض اوقات رہبرانِ قوم کے سیاسی بیانات من و عن لکھ دیتے ہیں جو کہ ایک بھونڈا طریقہ ہے۔ دراصل فن یہ ہے کہ اس قسم کے ناول سے قاری ایک طرف مکمل طور پر تاریخی شعور حاصل کرتا جائے اور دوسری طرف اسے محسوس ہو کہ وہ کہانی پڑھ رہا ہے یعنی یہ کہ کہانی تاریخی واقعات پر حاوی ہو نہ کہ تاریخی واقعات کہانی پر تسلط حاصل کر لیں اور جو فن کار ایسا کرتا ہے اسے تاریخی کتاب لکھنے پر توجہ دینا چاہیئے جو اس کے حق میں بہتر ہوگا۔

اب ایک بار پھر اگر ایسے فن کاروں کا جائزہ لیا جائے جنہوں نے اہم تاریخی واقعات کو فن کی بلندیوں پر پہنچایا ہے تو قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، عبداللہ حسین فضل احمد کریم فضلی وغیرہ کے نام ہمارے ذہن میں آئیں گے کہ جن کے ناولوں نے اہم تاریخی و سیاسی واقعات کو اس طرح آشکار کیا کہ فکشن کے فن کی حرمت پر آنچ نہیں آئی یعنی یہ کہ ان فن کاروں کے کردار خود تاریخی و سیاسی واقعات کا حصہ تھے نیز یہ کہ ان واقعات کے سہارے ہی ان کرداروں کی نفسیاتی تحلیل سامنے آئی۔

آخر میں ہمارے سامنے اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ موخرالذکر موضوعات پر لکھنا اول الذکر موضوعات کے مقابلے میں زیادہ دشوار گذار مرحلہ ہوتا ہے۔

ویسے یہ ضروری نہیں کہ کسی ناول پر لکھتے ہوئے ناول نگار کا پس منظر جاننا ضروری ہو لیکن "خون جگر ہونے تک" کے ضمن میں یہ ضروری ہے کیوں کہ فضلی صاحب ایک بڑے سرکاری عہدے دار کی حیثیت سے قحطِ بنگال کے شاہد تھے انہوں نے اس جگہ کے تمام مناظر حقیقی انداز سے پیش کئے ہیں۔ جہاں جہاں ان کی تعیناتی ہوئی تھی وہ قحط بنگال جیسی ہولناک صورت حال کے سدِباب کے لیے اپنے فرائض نبھاتے رہے انھوں نے بچشم خود ان بدعنوان سرکاری افسروں کو دیکھا تھا جن کے دل پتھر کے تھے اور جو موت کا رقص دیکھ کر لطف حاصل کرتے تھے۔ وہ مجید صاحب جیسے ہمدرد، مخلص، دیانت دار، بامروت، محنتی، رزق حلال کھانے والے اور انسانی مصائب اور دکھوں کو دل سے محسوس کر کے رنجیدہ ہو جانے والے کردار سے براہ راست واقفیت رکھتے تھے وہ سرت ساہا جیسے سنگدل اور کمینے انسانوں سے واقف تھے جو قحط کے زمانے میں غریبوں اور متوسط طبقے کا خون چوس کر کروڑپتی بن گیا تھا ۔ وہ جلودھر چڑجی کو جانتے تھے جو موت کی ارزانی اور بدعنوانی کی فراوانی کے پس منظر میں کمیونزم کے لیے راہ ہموار کر رہا تھا وہ بشیر الاسلام ایڈوکیٹ سے واقف تھے جو نام تو اسلام کا لیتے تھے مگر سیاسی اور سماجی دونوں سطحوں پر بے ایمانی، دغا بازی اور سازش میں مصروف تھے ان کی نظروں کے سامنے سے سیکڑوں سادہ لوح، معصوم بھولو محمد ایسے بنگالی گزر چکے تھے وہ جانتے تھے کہ قحط کے زمانے میں عمدہ میاں بھی پیدا ہوتے ہیں جو پیٹ کی آگ ——— بجھانے کی خاطر سرت ساہا جیسے استحصالی معاشرہ دشمن اور قومی مجرم کی دکان لوٹتے ہوئے ظالم پولیس والوں کی گولی کا نشانہ بن کر زندگی کے آزار سے ہمیشہ کے لئے چھوٹ جاتے ہیں۔ وہ بنگال کے گلی کوچوں میں

بسنے والے جمعدار جلیل الدین (ذلیل الدین) جیسے انسانوں سے واقف تھے۔ جو نہ مکمل فرشتے اور نہ مکمل انسان ہوتے ہیں۔ جمعدار صاحب کا کردار وہ کردار ہے جو ناول کے صرف ہیرو ہی نہیں بلکہ ان کے توسط سے فضلی صاحب نے پورے بنگال کی روح کو پیش کر دیا ہے فضلی صاحب نے بنگال کے واقعات کو کس طرح اپنے فن میں جذب کر لیا تھا۔ اس بارے میں وہ خود ہی اپنے ناول کے آخر میں بعنوان "بارے ناول کا کچھ بیان ہو جائے" میں فرماتے ہیں :-

(۱) "عمر گذراں کے نہایت قیمتی بیس سال بنگال میں گزرے۔ اس دوران یہاں پر بیشتر اضلاع میں جانے کا اتفاق ہوا اور اس کاروانِ حیات کو جو یہاں سرگرم سفر تھا بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا"

(۲) "جو مناظر نظر سے گزرے وہ ایسے نہ تھے جو دل و دماغ کو ہلائے بغیر گذر جاتے۔ مصنف کی کچھ ایسی کیفیت گزری کہ وہ قلم اٹھانے پر مجبور ہو گیا"

(۳) "اس ناول کے کردار ایجادی ہیں یعنی ان کا وجود عالم خیال کے علاوہ کہیں اور نہیں۔ نام البتہ سب کے سب اصلی ہیں۔ افراد کے بھی مقام کے بھی۔ لیکن یہ افراد اور مقامات صرف فریدپور سے ہی نہیں بلکہ تمام بنگال سے لیے گئے ہیں"[۱]

{ "خون جگر ہونے تک" ۔ دبستان محمد دد کراچی ۱۹۶۰ بار دوم
{ "خون جگر ہونے تک" کیبل اینڈ کمپنی انگلستان ۱۹۵۸ بار اول

فضلی صاحب کے ان انکشافات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے قحطِ بنگال کے دوران ہونے والے واقعات کو دل سے محسوس کیا تھا جبھی ان کا ناول ہر ایک کو متاثر کرنے میں کامیاب ہوا۔ فضلی صاحب نے مزید بتایا ہے کہ قحط کے تاثرات کئی سال تک تحت الشعور اور لاشعور میں ڈوبتے ابھرتے رہے اور غیر محسوس طریقے پر ان کی کاٹ چھانٹ، تہذیب و ترتیب کا سلسلہ جاری رہا۔ ۱۹۴۶ء میں قتل و غارت کی وبا ملک میں پھیلنے لگی مگر وہ صرف تلخی کام و دہن کی آزمائش

نکلی۔ البتہ رگ و پے میں زہرِ غم اس وقت اُترنے لگا جب پنجاب میں قیامت آئی۔ اس کے بعد یہ زہر روح کی گہرائیوں میں اُترتا چلا گیا اس زہر کے تاثرات قحط کے تاثرات سے خلط ملط ہونے لگے اب وقت آگیا تھا کہ یہ تاثرات سپرد قلم کر دیئے جائیں۔ چنانچہ انھوں نے "خونِ جگر ہونے تک" پیش کر دیا اب جب ہم پلٹ کر ناول پر نگاہ ڈالتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ فضلی صاحب کا دل و دماغ کس آگ میں جل رہا ہوگا کہ یہ ناول عالمِ وجود میں آیا۔ یہی وجہ ہے کہ ناول میں ہر ہر لفظ اور ہر سچویشن قاری کے دل و دماغ کو متاثر کر جاتی ہے اور بعض مقام تو ایسے ہیں کہ قاری آنکھوں میں آنسو لائے بنا نہیں رہ سکتا۔ اس بات کی وضاحت یہیں ہو جانا چاہیئے کہ کہانی میں سوز و گداز کا پیدا کرنا ایک اعلیٰ فن ہے۔ ڈرامے میں شکسپیر نے اس فن کا مظاہرہ کیا تھا اور کہانی میں ہارڈی اس کی نمایاں مثال ہے لیکن سوز و گداز کا تعلق انسانی جذبات کے تحرک سے ہے۔ کچھ ادیب منفی جذباتیت پیدا کرتے ہیں جو عدم صداقت کا شاخسانہ ہوتی ہے فضلی کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے اسلوب میں اس قدر مضبوط ہیں کہ وہ اپنے قاری کے جذبات کی ڈور پہلے لفظ سے آخری لفظ تک تھامے رکھتے ہیں اور جذبات کی تطہیر بھی کرتے ہیں۔

ایک جگہ مذکورہ مضمون میں انھوں نے بتایا ہے کہ چوں کہ غزل انہیں خاص طور پر محبوب تھی اسی لیے انھوں نے کہانی میں غزل ہی کی تکنیک استعمال کرنے کی کوشش کی ہے یعنی یہ کہ انھوں نے غزل کے ایجاد، اشاریت اور ایمائیت سے کام لیا ہے۔ انھوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات کا اصل قصے سے گہرا تعلق برقرار رکھا ہے۔ اکثر جزئیات کی تفصیل پر بھی یہی بات صادق آتی ہے ان کا خیال تھا کہ اگر وہ یہ تکنیک استعمال نہ کرتے تو ناول کی ضخامت دگنی یا تگنی ہو جاتی اس سلسلے میں ناول کے حوالے سے ان سے اختلاف کرنے کی گنجائش نہیں نکلتی۔ اگر وہ اس بارے میں ایک اشارہ بھی نہ کرتے تو یہ بات سمجھ میں آنے والی تھی کہ انھوں نے ایک لفظ تک اضافی استعمال نہیں کیا اسی طرح انھوں نے اصل قصے کی مناسبت

سے چھوٹے بڑے واقعات کو جتنے الفاظ میں چاہا بیان کر دیا اور وہ بھی کچھ
اس طرح کہ ناول کا پلاٹ ہر لحاظ سے مکمل رہے اور غیر ضروری جزئیات نگاری کے
ذریعہ اس میں جھول پیدا نہ ہونے پائے پھر ہر مقام پر انہوں نے اتنے چست اور
جان دار مکالمے دیئے ہیں کہ ان کی محنت پر داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ اس روشنی
میں ہم "خونِ جگر ہونے تک" کو مکمل پلاٹ کا ناول کہہ سکتے ہیں۔

ان خصوصیات سے ہٹ کر ان کے اسلوب کے دیگر عناصر میں طنز و مزاح
کا بڑا دخل ہے۔ وہ مزاح الفاظ، سچوایشنز SITU ATIONS، کرداروں
کے اعمال اور ان کی نفسیاتی تحلیل سے پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہیرو جمعدار جلیل الدین
جو ایک لحاظ سے غیر روایتی اور ادھیڑ عمر ہیں وہ اپنی فاضلانہ تقریروں اور
اپنی دلچسپ حرکتوں اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال سے
پڑھنے والوں کو حد درجے محظوظ کرتے ہیں مگر فضلی صاحب کا کمال ہے کہ اس
مزاح کے پیچھے زبردست سنجیدگی پنہاں نظر آتی ہے جو سوچنے پر مجبور کرتی ہے
مزید یہ کہ ہمیں انسانی فطرت کے ان دیکھے رُخوں کے شعور سے بہرہ ور بھی کرتی ہے۔
جمعدار جلیل الدین جہاں دیکھنے میں تھوڑے سے احمق بیتکے اور مضحکہ خیز
نظر آتے ہیں وہاں وہ انتہائی متاثر کرنے والی ہستی بھی ہیں ان کا کردار ہمیں بتاتا
ہے کہ انسانی زندگی دکھوں اور خوشیوں کا امتزاج ہوتی ہے جسے رو کر گذار
دیا جائے یا ہنس کر۔ جمعدار جلیل الدین صاحب بیوی کے مرجانے، تمام ہستی
لُٹ جانے کے بعد بیٹے سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں مگر پھر بھی ہمت نہیں ہارتے
حالانکہ کوئی ناپختہ ناول نگار آخر میں ان سے خودکشی کی واردات سرزد کرا دیتا۔
لیکن فضلی صاحب نے ان کے ذریعہ یہ معنویت پیدا کی ہے کہ ناقابل برداشت
دکھوں کو سہہ جانا عظیم انسانوں کی روایت ہے۔ آخری منظر ان کے ذہن کو ظاہر کرتا ہے۔

"جمعدار صاحب کی نظر جو ہیا پر پڑی وہ دھان سے اپنا چھوٹا
سا منہ بھرے لے رہی تھی۔ جمعدار صاحب اسے دیکھ کر مسکرانے لگے۔

بدھنے کو انہوں نے پھینکنے کے انداز میں اٹھایا۔ زور سے پھینکا مگر دُور چوہیا سے دور بہت دور۔ جمعدار صاحب کو ایسا محسوس ہوا جیسے بھول محمد مسکرا رہا ہے۔ بی بی جان مسکرا رہی ہیں۔ ساری کائنات مسکرا رہی ہے یہاں تک کہ خالق کائنات بھی مسکرا رہا ہے۔ یہ مسکراہٹ جمعدار صاحب کی رگ رگ میں سما گئی۔ اور دل سے گنگناہٹ بن کر ہونٹوں تک آگئی۔ مدتوں کا بھولا ہوا نغمہ دل کی گہرائیوں سے پھر اُبھر آیا۔"

مزاج کے ساتھ فضلی صاحب نے طنز کو بھی موثر طور پر استعمال کیا ہے۔۔۔۔ مثال کے طور پر ہیڈ کریٹ اعجاز علی کے طرز عمل اور مغرب زدہ ذہنیت، احساس کمتری اور چھچھورے پن کو اس بات سے واضح کیا ہے کہ وہ اپنے آپ کو جاز ایلی کہلوانا پسند کرتے تھے۔ بشیر الاسلام (لوبیز میاں) اور ارکانِ اسمبلی کی کاردائیوں کے نتیجے میں تبادلہ اور ان کی جگہ "جاز ایلی" صاحب کی تعیناتی پارلیمانی نظام کی کمزوریوں پر کھلا ہوا طنز ہے۔ اس طرح قحط کے زمانے میں پولیس کا اس سرت ساہا کو تحفظ دینا جو غریب کسانوں سے ایک روپیہ سیر چاول لے کر دس روپے سیر بیچتا ہے اور جو پورے گاؤں کی زمینیں اور قحط کے ستائے ہوئے مظلومین کے زیورات رہن کے نام پر ہڑپ کر جاتا ہے ایک بدعنوان نظام زندگی پر گہرا طنز ہے اس طرح جہاں لنگر خانوں کی منظر کشی دل ہلا دینے والے انداز سے کی گئی ہے وہاں یہ طنز یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ اگر اہلِ سیاست، اور سرکاری منتظمین ایماندار ہوں اور نظام معاشرت عدل پر مبنی ہو تو قحط کی صورتِ حال اس قدر ہولناک نہیں ہو سکتی۔ کم از کم مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ فضلی صاحب نے اپنے ناول میں یہ ثابت کیا ہے کہ قحط بنگال قدرتی آفت کے مقابلے میں کمزور و مظلوم لوگوں پر مضبوط و برتر انسانوں کی جانب سے لائی ہوئی ناقابلِ فراموش تباہی تھی۔ اس پورے تناظر میں یہ ثابت ہوتا

ہے کہ فضلی صاحب کردار نگاری اور ماجرے کے تمام پہلوؤں پر مکمل گرفت رکھتے تھے۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ تین سے زیادہ عشرے گزر جانے کے باوجود اس حقیقت کا کم ہی اعتراف کیا گیا ہے۔

ادب میں بڑی یا اہم تخلیق کا امپیکٹ IMPACT یقیناً ہوتا ہے۔ خواہ اس کی رفتار مدھم ہو۔ فضل احمد کریم فضلی صاحب نے "خون جگر ہونے تک" لکھ کر شروع ہی میں اچھی اور مؤثر ٹیکنیک، دلنشین اسلوب بیان کے اصل فن، جامع کردار نگاری وغیرہ کی روایت فراہم کر دی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعد کے ناول نگاروں نے زیادہ اچھے بلکہ بعض نے تو چونکا دینے والے ناول بھی تخلیق کیے ہیں۔
فضلی صاحب کا ناول یقیناً ایک زندہ ناول ہے۔

ناول کا لفظ ہمارے یہاں مغربی ادب
بالخصوص انگریزی کے اثر سے آیا۔
اس کا اطلاق نثر میں ایسے قصوں پر
ہوتا ہے جن میں ایک واضح اور منظم پلاٹ
ہو اور جن میں خیالی کہانیوں کے بجائے
زندگی کے مسائل، معاملات اور واقعات
بیان کیے جائیں۔

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی
مضمون "جدید اُردو ناول"
کتاب: آج کا اُردو ادب

علی پور کا ایلی

اردو زبان کا پہلا ضخیم ناول "علی پور کا ایلی" (۱۹۶۱) ہے اور دوسرا "لہو کے پھول" (۱۹۶۹) ہے جس کے مصنف حیات اللہ انصاری ہیں۔
"علی پور کا ایلی" ممتاز مفتی کی تصنیف ہے۔ اس کے بارے میں انہوں نے متعدد انٹرویوز اور اپنی تحریروں اعتراف کیا ہے کہ یہ ۱۹۴۷ء تک ان کی آپ بیتی ہے انہوں نے اصرار کیا ہے کہ اس میں انہوں نے جھوٹ نہیں بولا ہے اور سچ کے اظہار کو مقدم جانا ہے۔
اردو میں خود نوشت ناولوں کی تعداد انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے۔ اکثر ایسے ناولوں میں بھی خود نوشتانہ رجحان کے ذیل میں نہیں آتے مصنف کی زندگی کے واقعات فطری طور پر در آتے ہیں یا اس کی زندگی سے متعلق یا غیر متعلق کوئی نہ کوئی کردار اپنی بھر پور قوت کے ساتھ آن موجود ہوتا ہے یہ علیحدہ بات ہے کہ ماجرے کے واقعات غیر خود نوشتانہ پہلوؤں پر مبنی ہوں۔ انگریزی ادب سے جارج ایلیٹ اور ہمارے ادب سے عظیم فنکار قرۃ العین حیدر کی مثالیں دی جا سکتی ہیں اس کے ساتھ ڈاکٹر احسن فاروقی کے غیر مطبوعہ ناول "دل کے آئینہ میں" کی مثال دینا ضروری ہے جو کتابی شکل میں ۱۹۹۲ء تک نہیں آیا تاہم ادبی جریدہ "سیپ" میں یہ قسط وار چھپا ہے۔ اسے ہم "علی پور کا ایلی" ہی کی مانند خود نوشت ناول کہہ سکتے ہیں۔
اس میں بھی ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی زندگی کے واقعات کو کامیابی سے

فکشن بنایا ہے اور اپنی بشری کمزوریوں کو خوب اجاگر کیا ہے۔

جب ممتاز مفتی یہ کہتے ہیں کہ انہوں نے اپنے ناول میں اپنی حیات رقم کی ہے اور قطعاً جھوٹ نہیں بولا ہے تو اس سے یہ ہی تاثر ابھرتا ہے کہ ان کی اپنی اور دیگر کرداروں کی زندگیوں کی جو منظر کشی انہوں نے کی ہے وہ نہ صرف سچی بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ اس تناظر میں کہانی پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا ضروری ہو جاتا ہے تاکہ ان کے دعوٰی کی تصدیق کی جا سکے۔ واضح رہے کہ ایسے خود نوشت ناول جس کے متعلق مصنّف کا یہ دعوٰی ہو کہ اس میں بلا کم و کاست سچ بولا گیا ہے تو اس کے کرداروں کا ہمہ گیر انسانی نفسیات کے حوالے سے سچا اور حقیقی ہونا ضروری ہے اور اس مقام پر ــــــ بڑھا بھی دیتے ہیں کچھ زیبِ داستان کے لیے ــــــ کی گنجائش کم رہ جاتی ہے البتہ کرداروں کی تشکیل کے لئے قوتِ متخیلہ کا مبالغہ سے آزاد استعمال اپنی جگہ ضروری ہوتا ہے تاکہ حقیقت قابلِ قبول فکشن یا افسانہ بن سکے۔

ناول میں شروع ہی سے دو کردار واضح طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ایک ایلی یعنی مصنّف خود اور اس کا باپ علی احمد۔ ایلی کو بچپن ہی سے شرمیلا، دبلا، پتلا اور احساسِ کمتری کا مارا ہوا بتایا گیا ہے۔ اس کا پس منظر یہ ہے کہ علی احمد عورت کے دیوانے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیئے جنسی جنونی ہیں۔ وہ عاشق اور رنگین مزاج ہیں۔ اپنی پہلی بیوی حاجرہ اور وہ عادات کے اعتبار سے ایک دوسرے سے دور ہیں۔ حاجرہ صابر قسم کی بیوی ہے اور علی احمد اور اس کی دوسری بیویوں کی خدمت کو اس نے شعار بنا لیا ہے۔ ایلی حاجرہ ہی سے ہے اور اسی کی طرح مغلوب ذہنیت کا حامل ہے۔ اپنے باپ کی کمرے میں بند ہو جانے کے بعد کی حرکتوں سے وہ سخت نالاں ہے۔ مصنّف نے علی احمد کے لئے "عین کا سپاہی" کے

الفاظ استعمال کیٔے ہیں جس کی بد نما آوازوں سے ایلی اور اس کی ماں ذہنی اذیت کا شکار رہیں۔

صفیہ، علی احمد کی دوسری جوان بیوی ہے۔ اتفاق سے تھوڑے ہی دنوں بعد وہ مرجاتی ہے بعد میں وہ شمیم سے شادی کرتے ہیں۔ اور کمرے میں بند ہو کر وہ "ٹین کا سپاہی" بن جاتے ہیں۔ جب شمیم سے علی احمد اکتا جاتے ہیں تو ایک طوائف راجو اس کے پاس کھلے بندوں آنے لگتی ہے۔ اس کی بہن ساجو بھی وہاں آنے لگتی ہے اس عرصے میں راجو نے زہر کھالیا جس پر علی احمد گھبرا گئے لیکن ان کی حرکتیں جاری رہیں اور ایلی کی شخصیت کے توڑ پھوڑ میں حصّہ لیتی رہیں۔ ایلی نے میٹرک کرلیا تھا اس لیے اسے دولت پور کے کالج میں داخلہ دلادیا گیا۔

لاغر ایلی چوں کہ سمجھ دار ہو چکا تھا اس لئے اپنے باپ کی گھناؤنی حرکتوں کا اس قدر اثر لیا کہ وہ اپنے آپ کو نا مرد سمجھنے لگا۔ اس کی یہ سوچ اس کو ایک جانب پژمردہ بنا رہی تھی تو دوسری جانب اس میں عورت پر فتح اور غلبے کے جذبات بھی ابھار رہی تھی حالانکہ اسے مہندی والے ہاتھوں سے چڑ بھی تھی لیکن عورت سے قربت کی خواہش اس میں آتش فشاں کا لاوا بن کر ابلے پڑتی تھی۔ یہیں سے اس کی شادی شدہ عورت شہزاد سے تعلق ناول میں کہانی کو دل آویزی عطا کرتا ہے۔ اس کا شوہر شریف مجہول شخصیت ہے۔ لگتا ہے جیسے اسے شہزاد کے جوبن کا احساس ہی نہ ہو جسے ایلی نہ صرف محسوس کرتا ہے بلکہ لطف اندوز بھی ہوتا ہے۔

ایلی کو ماں کی کیفیت والی عورت پسند تھی جو اس کے ناز اٹھائے، خدمت کرے، لپٹائے اور اپنا آپ اس کے حوالے بھی کردے۔ ایلی کو یہ

محبتیں نصیب ہی نہیں ہوئیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک دن اس نے شہزاد کے سفید بازو پر ہونٹ رگڑنا شروع کر دیئے اور پھر اس کے ہونٹوں کو چوسنا شروع کر دیا اور یہ حرکتیں دونوں کو اتنا قریب لے آئیں کہ شریف کی جگہ اگر کوئی معقول شوہر ہوتا تو شاید دونوں کو عالم اشتعال میں قتل کر دیتا۔

اس عرصے میں ایلی فیل ہوا تو علی احمد نے اسے امرتسر میں داخلہ دلوا دیا۔ وہاں ایلی کا رابطہ لڑکوں سے ہوا اور اس کے جذبات میں شہزاد سے زیادہ قربت کی خواہش جاگی۔ واپسی پر اس نے شہزاد پر کئی جنسی وار کئے لیکن ہمیشہ ناکام رہا۔ خفت اور شرمندگی اس کا مقدر رہی۔

اس منظر نامے کو مصنف نے اس وقت تبدیل کیا جب ایلی کو بی اے کرنے کے لیے لاہور آنا پڑا۔ لاہور میں باجی اور سادی دو بہنوں کا قصہ کہانی میں مزید جان ڈالتا ہے۔ سادی سے ایلی کا عشق پروان چڑھتا رہا۔ دونوں بہنوں کا بھائی انصار منصر ایلی کا دوست بن گیا۔ وہ اسے ہوٹلوں میں لے جا کر شراب پلانے لگا۔ سادی ایلی جیسے غیر متاثر کن لڑکے کے ساتھ بھاگنے پر بھی تیار تھی۔ دونوں زیورات سے بھرے سوٹ کیس کے ساتھ پکڑے بھی گئے۔ ایلی نے سادی سے اپنے عشق اور اس کے ساتھ فرار کا انصار منصر سے اعتراف کر لیا اور یہ شادی نہ ہو سکی۔ ایلی پھر شہزاد کی جانب متوجہ ہوا لیکن ایک دن جب اس نے شہزاد کو صفدر نامی شخص کے ساتھ دیکھا تو اس کا مان ٹوٹ گیا لیکن اس نے تعلقات نہیں توڑے۔ اس عرصے میں اس نے ٹیچر ٹریننگ کورس بھی کر لیا تھا اور ٹیچر بن گیا تھا۔ اس کا ادھر ادھر تبادلہ بھی ہونے لگا۔ علی احمد نے ایلی کی سادی سے شادی کے امکان کو بھی مسترد کر دیا۔ اس کے بقول سادی والے لوگ بڑے آدمی تھے جہاں سے خود اسے اور ایلی کو اہمیت نہ ملنے کا یقین تھا۔

ناول میں اکثر نقطۂ عروج آتا ہے اور گزر جاتا ہے اور ایسا بار بار ہوتا

ہے۔ ویسے بھی ضخیم ناول نگار کے لیے اس فنی پیٹرن PATTERN
کو اختیار کر ضروری ہوتا ہے تاکہ ماجرے میں تجسس کا عنصر قائم ودائم رہے۔
ممتاز مفتی ذہین ناول نگار ہونے کے تعلق سے اس خصوصیت کو برقرار
رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایک نئی صورتِ حال یہ تخلیق کی کہ چار سال کے وقفے
کے بعد ایلی میں شہزاد کے لیے ایک ایسی کشش پیدا کی کہ وہ صفدر کے
مرنے کے بعد اس چھ بچوں کی ماں کو بھگا کر لے گیا۔ عجیب اتفاق تھا کہ اب
شہزاد کا حسن بھی ماند پڑ چکا تھا لیکن ادھر ایلی بھی ایک جنسی بیماری کا
شکار تھا جو ٹھیک ہو جاتی ہے۔ شریف نے شہزاد کو غائب پاکر ایلی اور
علی احمد کے خلاف خوب ہنگامہ کیا لیکن جب شہزاد خود مجسٹریٹ کے سامنے
پیش ہوئی اور شریف کی مخالفت میں بیان دیا تو وہ خاموش ہو کر بیٹھ گیا
اور اس نے رشید بانو نامی کسی لڑکی سے شادی کر لی۔

ایلی اور شہزاد اس نئی صورتِ حال میں ایک دوسرے کو خوشی نہ دے
سکے۔ شہزاد کی لڑکی محمود نامی شخص سے ہوئی۔ اس شادی میں ایک
گھپلے کے شک کی بنا پر شہزاد نے بعد میں بڑا ہنگامہ کھڑا کیا۔ ایلی سے اس
کی ناراضی ہوئی اور پھر وہ تپ دق کی وجہ سے مر گئی۔

ایلی حاجرہ کے پیر سے ملا، انہوں نے کہا۔ آوارگی منزل پر بھی
لے جاتی ہے۔ اپنی ماں کے پیر کے اس جملے نے اس پر تیر کی طرح اثر
کیا۔ اس نے بلند بخت نامی مطلقہ عورت سے شادی کر لی جس کا شوہر
عین شادی والے دن طلاق دے کر رفو چکر ہو گیا تھا۔ ایلی میں اعتماد
کی قوت بیدار ہو گئی اب وہ ایک کامیاب انسان کے روپ میں سامنے آگیا۔
اس مقام پر پاکستان کے قیام کا تذکرہ ہے۔ ایلی لاہور سے پھنسا تھا۔
لیکن اس کے سوتیلے بھائی ایک ٹرک میں چھپتے چھپاتے اس کے ماں
باپ اور بیوی کو لاہور لے آئے۔ یوں علی پور کے ایلی کو نجات اور خوشی

حاصل ہو گئی!

یہ ایک ضخیم ناول کی کہانی تھی جس سے علی احمد ایلی اور شہزاد کے کردار نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ کہانی کے ایک حصّے میں علی احمد کی جنسی فتوحات کا تذکرہ ہے اور دوسرے حصّے میں ایلی کی غالب داستانِ حیات ہے جس میں اس کی جانب سے اپنی مردانہ خود اعتمادی کو حاصل کرنے کی تگ و دَو کا بیان ہے۔ کہانی کا وہ حصّہ جو اس کے سادی کے گھڑنے سے میل جول پر مبنی ہے اپنی جگہ اہم ہے اور اسے بھی ہم ایلی کے خود اعتمادی کے حصول کی جدوجہد پر محمول کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر سادی ایلی کو مل جاتی تو یہ ضخیم ناول اپنے ماجرے کی نصف توانائی کھو بیٹھتا اور پاکستان کی تخلیق کے ساتھ ایلی کی زندگی کا جو نئی صورتِ حال میں ایک نیا سفر شروع کرنے کا ارادہ تھا وہ ظہور میں نہیں آتا جبکہ ممتاز مفتی کے مطابق ان کی یہ زندگی کی یہ حقیقی تصویر پاکستان کے قیام پر اپنے جلوے دکھاتی ہے۔ اس سے ناول کو ایک یہ نقصان پہنچتا کہ ایلی کی ماں کے پیر کے ادا کئے ہوئے الفاظ ——— آوارگی منزل پر بھی لے جاتی ہے ——— اپنی معنویت کھو بیٹھتے۔

ناول میں یہ تو ظاہر ہی ہے کہ جہاں ایک طرف علی احمد "بدن کے طواف" کے مشغلے میں مصروف نظر آتے ہیں وہیں ایلی بھی اسی اندازِ زندگی کو اختیار کرتا ہے۔ علی احمد ٹمین کا سپاہی ہونے کے باوجود بظاہر تو اس یہ اعتماد سے مالا مال ہے جو عورت پر فتح اور غلبے کے لیے ضروری ہے صرف ایلی کو اس کا ادراک نہیں ہے اور نفسیاتی خصوصیت کے حصول ہی کے لیے وہ بھی بدن کے طواف کو اپنا اوّلین مقصد جانتا ہے اور اس راہ میں اس کی قربت محض شہزاد اور دوسری عورتوں ہی سے نہیں بلکہ ہم عمر لڑکوں سے بھی ہوتی ہے۔ یہ اس لئے بھی ضروری تھا کہ ممتاز مفتی کو ایلی کی شخصیت لمحہ بہ لمحہ تشکیل کرنا تھی اور ناول کو جنسی نفسیات کے رجحان کے تابع کرنا تھا۔

اس ضمن میں انہیں اپنے تمام تر مطالعے اور اپنی زندگی کی روداد سے بہت
مدد ملی لیکن جہاں تک علی احمد کے کردار کا تعلق ہے جو کہ مصنف کے بقول ان
کے باپ کا حقیقی کردار ہے ۔ اس میں مبالغہ کی آمیزش ضرور ہے ۔ علی احمد
میں بظاہر کوئی جنسی کشش نہیں ۔ اس کا قد درمیانہ اور رنگ سانولا ہے ۔
اس کے خدو خال میں کوئی جاذبیت نہیں مگر اس کے باوجود نہ جانے
اس کی فراخ پیشانی اور سادہ سیاہ آنکھوں میں ایک ایسا بے نام اثر تھا
کہ راہ چلتی عورت اپنے راستے سے بھٹک جاتی ہے اور اس کے پاؤں
اپنے آپ ٹھٹکنے لگتے ہیں ۔ مصنف نے علی احمد کو " انوکھا باپ " کہا ہے
لیکن حاجرہ اور اپنی سیانی لڑکی کے سامنے ہی نہیں بلکہ اپنی بوڑھی ماں
کی موجودگی میں بھی کمرہ بند ہو کر جو کھیل وہ کھیلتا ہے وہ ناقابلِ یقین
نظر آتا ہے ویسے اس سے کوئی انکار نہیں کہ بے غیرتی کے یہ کھیل یقیناً
کھیلے جاتے ہوں گے ۔ ان کی جزئیات اپنی جگہ صحیح ہوں گی مگر محسوس
ہوتا ہے کہ ممتاز مفتی نے اپنی OVER CEATIVITY کو زیادہ جگہ دی
ہے ۔ ایک پرانے اور دبے لچے ماحول میں حاجرہ ، اس کی لڑکی اور ایلی بلکہ
اس کی بوڑھی ساس بھی اکثر غلیظ وارداتوں کا نظارہ اپنے اپنے چشمِ
تصور سے ہی کرتے ہوں گے گو کہ چند بے باکانہ حرکتیں ان کے سامنے
بھی پیش آتی ہوں گی ۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ ممتاز مفتی نے ناول کو زیادہ
پرکشش اور زیادہ رنگین بنانے کے لیے قابلِ یقین خلافِ قیاس واقعہ
PROBABLE IMPROBABILITY کے مقابلے میں ناقابلِ
یقین قیاس IMPROBABLE PROBABILITY کو زیادہ جگہ
دی ہے ۔ اسی طرح باجی ، سادی اور انصار منصر کے پڑھے لکھے اور
متمول گھرانے میں انتہائی غیر متاثر کن ایلی کے عمل دخل کے قصے میں کچھ باتیں
محلِ نظر ہیں ۔ ڈاکٹر عبدالسلام تو اس ناول پر اپنے مضمون مطبوعہ " سیپ "

شمارہ ۳۲ میں کچھ زیادہ ہی سخت تبصرہ کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:۔
کہ ______ ایسا لگتا ہے علی احمد کا گھر گھر نہ ہو چکلہ ہو اور حاجرہ
نائکہ ہو ______" حاجرہ کو نائکہ ڈاکٹر عبدالسلام اس لئے کہتے ہیں کہ
علی احمد کی جنسی وارداتیں اس کی خاموش رضامندی کے ساتھ جاری و
ساری رہتی ہیں۔ بہر صورت اگر ایلی کا باپ واقعی ایسا تھا تو جیسا کہ مصنّف
پینٹ PAINT کیا ہے تب وہ "انوکھا باپ" نہیں بلکہ "ناقابلِ یقین
حیرت انگیز باپ" ہے جس کے لئے قاری اور نقاد دونوں کو یا تو عدم یقینی
معطلی SUSPENSION OF DISBELIEF سے گزرنا
ہوگا یا پھر اسے مجبوراً التباسِ حقیقت کا درجہ دینا ہوگا۔
ویسے جہاں تک ایلی کی کردار سازی کا تعلق ہے تو یہ بات بلا تردد کہی
جا سکتی ہے کہ وہ خاصی حد تک حقیقی اور دلچسپ ہے۔ یہاں ممتاز مفتی
نے اپنی قوتِ متخیلہ اور جنسی نفسیات میں اپنی آگہی کو خوب خوب استعمال
کیا ہے۔ علی احمد کے سلسلے میں تو مزید کوئی بات کہنا تضیع اوقات ہوگا
سوائے اس کے کہ اس کی کردار سازی میں کچھ ناقابلِ یقین اور دیو مالائی
قسم کے واقعات ناول میں زیادہ رنگینی اور مطالعاتی کشش کی خاطر جذب
کئے گئے ہوں گے تاہم ان واقعات کے زیرِ سایہ ایلی کی شخصیت کے
ارتقا میں کوئی فرق نہیں پڑتا چونکہ یہ پہلو پہلے بھی زیرِ بحث آ چکا ہے
اس لئے ضروری ہے کہ ایلی کے کردار کو شہزاد کے ساتھ رکھ کر دیکھا
جائے تاکہ یہ ادراک ہو سکے کہ ان کے تعلقات نے ناول کے ماجرہ پر
کیا اثرات مرتب کئے ہیں اور جنسی نفسیات کے پہلو کس انداز سے ان
دونوں میں وقوع پذیر ہوئے۔
اس سے قبل بھی ایلی کی مجنونانہ جنسی حرکات و سکنات پر روشنی
ڈالی جا چکی ہے جہاں تک شہزاد کا تعلق ہے وہ اردو ناول میں اپنی

نوعیت کا منفرد کردار ہے۔ وہ اپنی بے حجابانہ حرکتوں اور ایلی کی چھیڑخانیوں کے نتیجہ میں اسے اپنے جسم کی سلطنت پر جس طرح قبضہ جمانے کی اجازت دیتی ہے وہ ممتاز مفتی کی جنسی نفسیات کی باریک بینی کے شعور کی دلالت کرتی ہے۔ ایلی کا اس کے کپڑوں کا سونگھنا اور ان سے لپٹ جانا، پھر جھپٹنا، بوسہ لینا اور شہزاد کی کسمساہٹ کے باوجود اس سے جنسی تعلق پیدا کرنا جہاں اس کے لئے ضروری ہے وہاں شہزاد کے لئے بھی ناگزیر رہے۔ اس کے لئے یہ مثالیں کافی ہیں :

"نہ کر ایلی ——— میری اپنی نگاہ میں تو میری عزت رہنے دے۔ مجھے اپنی نگاہ میں نہ گرا۔ تیرا تو کچھ نہیں بگڑے گا ——— ایلی میں اپنے آپ سے جاؤں گی۔"

"شہزاد کا صرف ایک مطالبہ تھا کہ وہ دیوتا سماں بیٹھا رہے۔ نہ اس کے آگے بھکشا کے لئے ہاتھ پھیلائے اور نہ ہی کہیں اٹھ کر جائے لیکن اس کی پریم مرلیا مدھر گیت بجاتی رہے۔ دراصل شہزاد فطری طور پر ان۔"ان لنگہی" عورتوں میں سے تھی جسے اپنے گرد محبت کا ہالہ قائم رکھنے کا جنون تھا۔ وہ پنگھٹ کی پیاری تھی، لیکن گگری بھرنے سے اسے بَیر تھا۔"

ان مثالوں سے یہ واضح ہو گیا ہو گا کہ شہزاد کی ایلی کے لئے چاہت کی بنیاد کیا تھی جبکہ ایلی کی دھینگا مشتی جس کے پیچھے اس کا یہ خیال جاگزیں تھا کہ عورت وحشت، بربریت اور سادیت پرستانہ SADISTIC طریقۂ واردات کو پسند کرتی ہے۔ اسے جنسی تعلق قائم کرنے سے حیا یا تی

طور پر نہیں روک پاتی۔ دراصل جذبات بیدار ہونے پر ان کی نکاسی ضروری ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر شہزادا اپنی نفسیات کے اعتبار سے حقیقی کردار کی حیثیت سے جلوہ گر ہوتی ہے گو کہ ایسی عورتیں خال خال پائی جاتی ہیں۔ ان دونوں کا اتصال دونوں کی نفسیاتی و جنسی ضروریات کی تکمیل بھی فطری طور پر کرتا ہے لیکن ان دونوں کی آوارگی کی داستان میں جیسا کہ سب کا مشاہدہ ہے کہ جس قدر نقصان آوارہ گھریلو عورت کو ہوتا ہے اتنا آوارہ مرد کو نہیں ہوتا۔ ممتاز مفتی نے اس روایتی اور حقیقی انجام کو انسانی نفسیات اور مکافاتِ عمل کے مشترکہ فریم ورک میں پیش کیا ہے۔ فلابیئر کی مادام باواری اور ٹالسٹائے کی اینا کیرینینا بھی خاصی اذیت اور ذلت دونوں سے ہمکنار ہوتی ہیں۔ غالباً عورت کی مخصوص جسمانی ساخت اور اس پر پڑنے والا معاشرتی دباؤ اور اس کی مخصوص ذمہ داریاں اور انتہائی آزاد ہونے کے باوجود داخل میں جاری و ساری عزتِ نفس کی بحالی کی جنگ عورت کو آوارگی ملنے کے بعد راندۂ درگاہ یا زندہ درگور کر کے ہی دم لیتی ہے اس لحاظ سے شہزاد کا ایلی کے ساتھ فرار ہو کر شادی کر لینا اور بعد میں اس وقت جب کہ ایلی اپنی خود اعتمادی کی منزل سے ہمکنار ہونے والا تھا اس کی اس کے ساتھ تعلقات میں کشیدگی اور اس کا موت کے بھیانک انجام سے دوچار ہونا ایک فطری انجام ہے۔ پھر ایلی تو اپنی منزل پا چکا ہے۔ علی احمد ریٹائر ہو چکا ہے۔ بڑھاپے کی اس منزل پر جبکہ اس کے دوسرے لڑکے بھی جوان ہو چکے ہیں اور پاکستان بننے والا ہے وہ غالباً اپنے اس جملے کی بازگشت سے بھی نالاں ہو چکا ہوگا ـــــــ شرم مردوں کا کام نہیں یہ تو عورتوں کے لیے ہوتی ہے ـــــــ تو حالات ایلی کے لیے سازگار ہو جاتے ہیں۔ وہ حاجرہ کی فرمائش پر بلند بخت سے شادی کر لیتا ہے۔ اس طرح

شہزاد اس کے لیئے قصۂ پارینہ بن جاتی ہے۔ کم از کم "علی پور کا ایلی" کے اختتام کی حد تک تو یہی تاثر ابھرتا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے ممتاز مفتی اپنے دوسرے ناول "ایلی اور الکھ نگری" میں شہزاد کی پرچھائیں کو ایلی کا پیچھا کرتے دکھا دیں اور بلند بخت سے اس کی شادی ناکامی سے ہمکنار ہو جائے۔ اس پر بحث اس دوسرے ناول کو پڑھ کر ہی ہو سکتی ہے۔ فی الحال یہ ناول منظرِ عام پر نہیں آیا ہے۔

"علی پور کا ایلی" کا ایک پہلو جو کہ مصنّف کے اسلوب سے تعلق رکھتا ہے اور اسے پوچ اور لچر بننے سے بچاتا ہے وہ جنسی تعلق کا استعاراتی، علامتی اور اشاراتی پہلو ہے۔ اس راہ میں عزیز احمد فرائس کی نیچرل ازم تحریک کے زیرِ اثر خاصے ناکام رہتے ہیں اور اس کے براہِ راست اور کیمرہ مین شپ CAMERA MANSHIP والے طرزِ اظہار کی وجہ سے اکثر تنقید کی زد میں رہے ہیں جبکہ اس مقام پر ممتاز مفتی استعاروں، علامتوں اور رمزیہ اشاروں کے استعمال سے منظر کو ایک اسلوبیاتی جہت عطا کر دیتے ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ اس پر بھی کچھ لوگ اعتراض کر سکتے ہیں۔ کیونکہ جنس کا بیان براہ راست نہ بھی ہو تب بھی قارئین کو ایک خصوص تلذذ میں مبتلا کر دیتا ہے۔ بیگم افضل کاظمی اپنے مضمون "اردو ناول کے پچیس سال" مطبوعہ "افکار" جوبلی نمبر ۱۹۷۰ صفحہ ۱۶۳، میں ایلی اور شہزاد کے تعلقات کے تذکرہ کو بے معنی قرار دیتے ہوئے لکھتی ہیں۔ "جنسی تعلقات اور جنسی جذبے کے تذکرے سے پوری کتاب بھری پڑی ہے اور یہ تذکرہ بے معنی انداز میں کیا گیا ہے جس سے کسی صداقت پر روشنی نہیں پڑتی"۔ اپنی اس رائے کی بنیاد پر وہ اسے ناکام ناول قرار دیتی ہیں لیکن اس رائے پر ایمان لانے کا مطلب ہوگا کہ ایلی کے بچپن کی احساسِ محرومی، اس کے تاریک پس منظر جس پر اس

کا پست ذہنیت، بے غیرت اور جنس زدہ باپ علی احمد مسلط ہے، اس کی فحش حرکتوں فیٹی شزم FETISHISM کہ جس کے تحت محبوبہ کے کپڑوں اور دیگر اشیاء سے جنسی لطف حاصل کیا جاتا ہے، سادیت پسندی، مسوکیت اور اس جیسے دوسرے جنسی و نفسیاتی پہلوؤں کے حوالے سے ناول کے ڈھانچے ہی کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا جائے۔ پھر اس میں جہاں تک صداقت کے نہ پائے جانے کا تعلق ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ جنسی اور نفسیاتی علوم کے حوالوں سے فکشن میں مندرجہ بالا وارداتوں کا تذکرہ ناگزیر ہو جاتا ہے ورنہ ناول میں کردار نگاری اپنا جواز ہی کھو بیٹھے گی۔ لہٰذا ایلی اور شہزاد کے درمیان مخصوص تعلقات اور دو مخصوص پس منظر رکھنے والوں کے شعور کی کارفرمائیوں کے نتیجے میں ظاہر ہونے والے تہہ در تہہ نفسیاتی اور جنسی رویّے بذاتِ خود ایک نفسیاتی صداقت کو پیش کرتے ہیں اور اس نفسیاتی صداقت کا متحمل صرف ناول ہی ہو سکتا ہے۔

اصل مصیبت یہ ہے کہ مصنّف خواہ خوبصورت استعاروں، علامتوں اور رمزیہ اشاروں میں جنسی مناظر کو بیان کرے اور خواہ بیاں صاف چھپتے بھی نہیں اور سامنے آتے بھی نہیں والی بھی کیفیت ہو حسّاس پڑھنے والے کے جذبات کا متلاطم ہونا ازبس ضروری ہے جس طرح حسرت موہانی نے ایک بار کہا تھا کہ اچھی غزل عشق و محبت کے حوالے سے فاسقانہ ہی ہوتی ہے۔ اسی لحاظ سے جنسی و نفسیاتی ناول بھی اپنی فطرت کے لحاظ سے سفلی جذبات کے اشتعال پیتصل ہونے کا محرّک ہوتا ہے خواہ اس ناول کو قاری اور نقّاد اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے تحت قبول کر لے یا رَد کر دے۔ اس کے لیے ہم عصمت چغتائی کے ناول "ٹیڑھی لکیر" اور ڈی ایچ لارنس کے ناول "لیڈی چیٹر لیز لور" کی مثال بھی دے سکتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ پہلی سطح پر وہ ناول نگار تو قابلِ مذمّت گردانا جا سکتا ہے جو محض

سفلی جذبات کو بھڑکانے کے لئے جنسی مناظر کا براہ راست اور ننگا بیان کرے لیکن دوسری سطح پر وہ ناول نگار جو جنسی و نفسیاتی واردات کو موضوعاتی صداقت کے اظہار کے لئے علامتی، استعاراتی اور رمز و کنایہ کے پیراؤں میں ملفوف کر کے پیش کرے وہ کم قصوروار ٹھہرتا ہے اس لئے کہ وہ جنس کے تذکرہ کو ادبی لبادہ عطا کر دیتا ہے ورنہ ناول لچر، لوچ، فحش اور بے ہودہ شکل اختیار کر لے۔ اس کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے۔ کہ جنس کے بیان یا تذکرہ کا مختلف قارئین اور نقادوں پر مختلف اثر ہوتا ہے۔ کوئی ایک یا ایک سے زیادہ جنسی مناظر خواہ علامتوں، استعاروں اشاروں اور کنایوں میں پیش کئے گئے ہوں کسی کے لئے اتنی جاذبیت نہیں رکھتے اور وہ انہیں عریاں یا فحش نہ سمجھتا ہے اور نہ ان کی گرمی اپنے اندر محسوس کرتا ہے کہ دیوانہ ہو جائے اور دوسرے شخص پر اگر یہ مناظر مہلک واردات گزار دیں یا یہ کہ وہ اپنی خاص تربیت اور مخصوص نظریہ کے تحت ان کے تذکرہ ہی کو فضول اور بے ہودہ سمجھتا ہو تو یہ کیسے طے ہو کہ کون سے واقعات عریاں اور فحش ہیں اور کون سے ایسے نہیں ہیں بلکہ خاص انسانی صداقت کا اظہار ہیں۔ فحش نگاری کے تحت منٹو، ڈی ایچ لارنس اور چند دیگر ادباء عدالتوں میں پیش کئے جاتے رہے ہیں اور ججوں کے دیئے ہوئے فیصلے اب ادب کا حصہ ہیں لیکن اتنا عرصہ گزرنے کے باوجود جنس نگاری پر متضاد آراء اب بھی صادر کی جاتی ہیں۔ تو کیا ہم اس نتیجے پر نہ پہنچیں کہ جنس نگاری والا ادب انسانی سوچ کے اعتبار سے اضافی یا RELATIVE ہوتا ہے؟ ایک پورا طبقہ اسے محض ادبی نقطۂ نگاہ سے ضروری قرار دیتا ہے تو دوسرا طبقہ اسے اخلاق بگاڑنے اور سوچوں کے زہر آلود ہونے کے حوالوں سے ہمارے ادب کے لئے غیر ضروری اور غیر اخلاقی قرار دیتا ہے تو کیا یہ گوئم مشکل وگرنہ گوئم مشکل والا معاملہ نہیں؟ بہر صورت اس حقیقت کو پھر سے دہرا لینے

کی ضرورت پڑے گی کہ ناول میں جنسی واقعات کا موضوعاتی جواز ہمیشہ قائم و دائم رہے گا لیکن یہ بھی واضح رہے کہ نیچرل ازم کے تحت جنسی مناظر کا براہِ راست بیان جس کے عقب میں عریانی اور فحاشی کا فروغ ہو اور سفلی جذبات کو بھڑکانا شامل ہو وہ قابلِ مذمت ہی ٹھہرایا جائے گا اس لئے کہ اس سے ادب اور اس سے حاصل ہونے والا لطف دونوں غارت ہو جاتے ہیں۔

"علی پور کا ایلی" کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں "فسانۂ آزاد" کا سا مطالعاتی لطف موجود ہے۔ اس کا آغاز کرنے کے بعد پورا قصہ پڑھے بنا چین نہیں پڑتا۔ یہ مصنف کا کمال ہے کہ اس نے اپنے پہلے ہی ناول میں اتنی زبردست مطالعیت READABILITY کا مظاہرہ کیا۔ مرحوم ڈاکٹر سہیل بخاری نے تو یہاں تک کہا تھا کہ جس نے اسے نہیں پڑھا اس نے کچھ نہیں پڑھا۔ ممتاز مفتی نے اسے تلاشِ ذات کا ناول قرار دیا ہے جس کی انہیں "ایلی اور الکھ نگری" میں تکمیل کرنا ہے۔ امید کی جا سکتی ہے کہ اگلے ناول میں بھی "علی پور کا ایلی" والا اسلوب ہو گا۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی تفصیلات، متحرک و مربوط قصے کی جس لاتعداد جزئیات میں قاری پھنس کر رہ جائے۔ الفاظ اتنے کہ جتنے کی ضرورت ہو۔ نہ کم نہ زیادہ۔ پیراگراف بغیر طوالت کے اور ماجرائی توانائی سے بھرپور جو حقیقت اور التباسِ حقیقت ILLUSION OF REALITY کے درمیان پڑھنے کو شروع سے آخر تک مطالعہ پر مجبور رکھے اور پلاٹ شوکت صدیقی کے ناولوں "خدا کی بستی" اور "جانگلوس" کی مانند سریع الحرکت، مکالمے ایسے کہ دل کو چھو لیں اور تخیل کی عجیب عجیب وادیوں میں لے جائیں۔ بہر صورت ایلی کی اوڈیسی ODESSEY اس ناول کی حد تک تمام ہوئی۔ دیکھنا یہ ہے کہ "الکھ نگری" میں ایلی یعنی ممتاز مفتی کس شان سے جلوہ گر ہوتے ہیں۔

آنگن

"آنگن" کے لئے اگر یہاں سے بات شروع کی جائے کہ کبھی کبھی کچھ ناول اس لیے بھی اہم ناول بن جاتے ہیں کہ ان کی کہانی کا تعلق ان افراد سے ہوتا ہے جو اپنے عہد کے زبردست سیاسی، معاشرتی، سماجی واقتصادی بحران سے دوچار ہوتے ہیں تو مناسب ہوگا۔ "آنگن" پاکستان میں لکھے گئے ناولوں میں اہم ناول شمار ہوتا ہے اس پر بات کرتے ہوئے ٹالسٹائی کا مشہور ناول "وار اینڈ پیس" WAR AND PEACE ذہن میں در آتا ہے۔ کیونکہ دونوں ناولوں میں افراد کی زندگیوں کے بحرانی لمحات کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ "وار اینڈ پیس" کے کردار، جنگ اور دیگر خارجی حالات کے محض تماشائی نہیں بلکہ ان کے اثرات ان کی داخلی زندگی میں محسوس کئے جارہے ہیں۔ یہ اثرات اتنے واضح ہیں کہ محبت۔ نفرت۔ خلوص کے جذبات پر ان کے سائے چھائے ہوئے ہیں۔ بعینہٖ یہی کیفیت آنگن میں بھی ملتی ہے۔ یہاں بھی آزادی کے قبل کے بحرانی لمحات کے اثرات افراد محسوس کر رہے ہیں۔ ان کا عمل اور سوچ بھی خارجی حالات کے تابع نظر آتی ہے یہاں "وار اینڈ پیس" کا تذکرہ آنگن کو اس کی ٹکر کا ناول قرار دینا نہیں بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ دونوں ناول اس بنیاد پر یکساں ہیں کہ دونوں میں افراد کی نفسیاتی تحلیل کا منبع وہ خارجی بحران ہے جس کے گرداب میں وہ اوّل تا آخر گرفتار رہتے ہیں۔

آنگن کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جہاں برصغیر کے عوام اپنی زندگی کی بڑی جدوجہد سے برد آزما ہیں ــــــ غلامی کا دور اپنے اینٹی کلائمکس کی جانب

رواں ہے اور آزادی کے حصول کے لئے سیاسی جد و جہد میں مصروف ہیں۔
افراد کی وفاداریاں بٹ چکی ہیں۔ ایک طبقہ محض آزادی کو اپنا آئیڈیل سمجھتا ہے
اور دوسرا آزادی کو ایک نئے ملک کی تخلیق کی طرف بڑا قدم تصور کرتا ہے اپنے
اپنے مقصد کے حصول کے لئے ان افراد نے مسلم لیگ اور کانگریس کے پلیٹ فارموں
سے جد و جہد شروع کی ہوئی ہے۔ بڑے چچا کانگریسی ہیں اور اس کے اصولوں کے
لئے انہوں نے پورے گھر کو داؤں پر لگا دیا ہے۔ وہ گھر کے اندر رہنے والوں میں
دلچسپی نہیں رکھتے جو معاشی بحران تلے دبے ہوئے ہیں اور اس دور کو یاد کر کے
روتے ہیں۔ جب جاگیردارانہ سماج میں انھیں دولت اور عزت سب کچھ حاصل تھا
اس کے برعکس چھوٹے چچا مسلم لیگ کی محبت اور انگریز دشمنی میں اس قدر
سرشار ہیں کہ اپنے ایک انگریز افسر کا سر پھوڑ کر جیل یاترا کو چلے جاتے ہیں اور مر کر
ہی باہر نکلتے ہیں۔ اس پورے سیاسی پس منظر کی اوٹ میں پوری زوال پذیر
تہذیب جلوہ گر ہے۔ یہ تہذیب اخلاقی پستی اور مکروہ روایات کی اسیر ہے۔
دادی جان اس تہذیب کی نمائندہ کردار ہیں، جو جاگیردارانہ آمریت سے اپنا پیچھا
نہیں چھڑا پائی ہیں۔ وہ آزادی کے پس منظر میں اس نئی سوچ کو جنم ہوتے نہیں
دیکھ سکتیں جو ان کی مرتی ہوئی تہذیب کے قبرستان پر اپنا وجود تشکیل دے
رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے شوہر کی ایک ناجائز اولاد اسرار میاں سے
مفاہمت نہیں کر سکتیں۔ البتہ بڑے چچا اتنے زیادہ اعلیٰ ظرف ہیں کہ انہوں نے
اسرار میاں کو اپنی ڈیوڑھی میں جگہ دے رکھی ہے۔ اسرار میاں کا کیس جاگیردارانہ
تہذیب کی اس پستی کی علامت ہے جہاں تاریکی میں بڑے بڑے نام نہاد عزت دار
مجبور و بے کس لڑکیوں کو اپنی ہوس کے پھندے میں پھانس کر ناجائز اولادوں
کی تخلیق کو باعث فخر سمجھتے تھے اور اپنی اپنی پگڑیاں اونچی رکھ کر اپنے گھناؤنے
افعال کے ان نمونوں کو سماج کی گود میں پھینک کر بے فکر ہو جاتے تھے۔
اسی کے ساتھ ساتھ وہ ہندو روایات بھی ہیں جنہوں نے عورت ذات کو

دکھوں میں مبتلا کیا ہوا تھا۔ نوجوان بیوہ کسُم دیدی جب اپنے شوہر کو یاد کر کے گاتی ہے۔ جو میں جانتی چھوٹت ہو پیا۔ گھنگھٹا میں آگ لگا دیتی۔ تو سُننے والوں کے دل پر چوٹ لگتی ہے۔ کسم دیدی مظلومیت کا سمبل ہے اور اس کی موت ہندو معاشرے کے ضمیر کے لئے ایک کھلا ہوا چیلنج۔

ناول کی کہانی کے بین السطور ہندوستان میں رہنے والی دونوں قوموں کے درمیان اپنے اپنے مفادات کی آویزش کی داستان ہے۔ پاکستان کا حامی طبقہ مذہبی تحفظ میں اپنے سیاسی سماجی و اقتصادی مسائل کے حل کا متلاشی ہے اس کے برعکس دوسرا طبقہ محض آزادی کو اپنے لئے بڑی نعمت تصوّر کرتا ہے اس کے پیشِ نظر کوئی منظم ضابطۂ حیات نہیں۔ وہ صرف اتنا جانتا ہے کہ آزادی آنے کے بعد ہر چیز اپنے مخصوص سانچوں میں ڈھل کر انھیں مسرّت عطا کر دے گی۔ بڑے چچا کا ذہن یہی تاثر دیتا ہے البتہ ان کا لڑکا جمیل برِصغیر کے ان اذہان کی نمائندگی کرتا ہے جنھوں نے نیا ملک بنانے کے لئے سر دھڑ کی بازی لگائی تھی۔ خدیجہ مستور کا کمال یہ ہے کہ سیاسی کشمکش کی کہانی میں انھوں نے مکمل غیر جانبداری کا ثبوت دیا ہے حالانکہ سیاسی پس منظر میں کردار تخلیق ہو کر کہانی کار کو اکثر جانب دار بنا دیتے ہیں لیکن خدیجہ اس بھنور سے نکل گئیں اور وہ یہ کہ دکھلانے میں کامیاب ہو گئیں کہ غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے لوگ جب معاشرے میں تبدیلی چاہتے ہیں تو اس عمل سے ان کے اندرون میں کیا تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔

• آنگن کے کرداروں کا وجود سیاسی وابستگی سے ریزہ ریزہ ہو کر رہ گیا ہے۔ ایک طرف پُرخطر خارجی حالات ہیں جنھوں نے انھیں مسائل کی بھٹی میں جھونک دیا ہے دوسری جانب ان کا داخلی انتشار و کرب ہے جس نے انھیں یاسیت اور محرومی کے احساس سے دوچار کر رکھا ہے۔ اس صورت حال میں ہر کردار کسی خاص آئیڈیل کا خواب دیکھتا ہے۔ چھمیا صرف محبت مانگتی ہے۔ جمیل اقتصادی خوشحالی چاہتا ہے لیکن پیچیدہ سیاسی حالات کی دھند میں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ بڑے چچا

آزادی مانگتے ہیں خواہ اس کے لئے ان سے وابستہ تمام افراد فنا ہو جائیں۔ شکیل تعلیم کے لئے روپیہ مانگتا ہے جو اسے نہیں ملتا تو وہ بمبئی بھاگ جاتا ہے اور آخر میں پاکستان میں نمودار ہوتا ہے۔ صفدر جو کمیونزم کے فروغ کی خاطر زیرِ زمین کام کرتا ہے تائب ہو کر روپیہ، کوٹھی اور عیش کا طلب گار ہے۔ اور عالیہ کا آدرش ہے ایک پرفیکٹ شخص جس کی مثال ملنا محال ہو۔ یہ آئیڈیلیزم سیاسی سطح پر دونوں مذکورہ بالا سیاسی پارٹیوں کے نعروں سے ہم آہنگ ہے لیکن خدیجہ مستور کی نظر سماجی حقائق اور اس تناظر میں انسانی ردِ عمل پر بہت گہری نظر آتی ہے۔ اس کی مثال نئی مادی تہذیب کے آغاز کے وہ اشارے ہیں جو پاکستان بننے کے بعد کے حالات سے جنم لیتے ہیں۔ صفدر جو اپنی طویل جدوجہد میں آدرش سے تھکن کا اظہار کر کے مادیت پسند بننے کو ترجیح دیتا ہے اور عالیہ کی ماں جو کوٹھی والی بن کر خود غرضی، بے حسی، بناوٹ اور بے مروتی کی علامت بن جاتی ہے اس طرح خدیجہ نے دونوں تہذیبوں کو ایک دوسرے کے مدِمقابل لا کھڑا کیا ہے۔ اور ماضی اور حال کے بیان سے مستقبل کے انسان کے معاشرتی رویوں کی جو نشاندہی کی ہے وہ ان کی فنی وفکری بلندی کی نشاندہی کرتی ہے۔

ناول لکھنا ایک بڑا فن ہے بلکہ یہ کہا جائے کہ ایک بہت ہی بڑا فن تو بہتر ہوگا۔ دنیا کے ادب پر ایک نظرِ طائرانہ ڈالنے سے یہ حقیقت منکشف ہوگی کہ دیگر اصنافِ ادب کے مقابلے میں اچھے ناول کم سے کم تخلیق ہوئے ہیں۔ ناول لکھنا کسی گہری اور بالائی سطح پر طویل و عریض خندق پر جست لگانے کا فن ہے اس میں محض تجربے، مشاہدے، فکر و فلسفے ہی کی ضرورت نہیں پڑتی بلکہ کہانی کے بیان کے کرب سے گزرنا ایک مسئلہ ہوتا ہے۔ یہاں کیا کہا جائے — اور — کیسے کہا جائے،، کی تکرار ملتی ہے جو اچھے ناول کو عصری و ابدی صداقتوں کا ترجمان بنا ڈالتی ہے۔ خدیجہ مستور کے یہاں وہ سب تیکنیکی و فنی صلاحیتیں ملتی ہیں جو اچھے ناول کی تخلیق کا باعث ہوتی ہیں وہ کہانی بیان کرنے پر قدرت

رکھتی ہیں ان کا مخصوص بیانیہ ابہام سے پاک ہے۔ وہ شروع ہی سے قاری کو اپنی گرفت میں لینے کا فن جانتی ہیں۔ اس مقصد کے لئے وہ زندگی سے اٹھائے ہوئے وہ کردار تخلیق کرتی ہیں جو قاری کے آس پاس موجود ہیں اور جن کے اندرون میں جھانکنے کے لئے وہ بے تاب ہے۔ انسان کے دُکھ سکھ اور خواب کہانی کے وہ عناصر ہیں جو ازل سے کہانی سُننے اور پڑھنے والوں کو جبلّی طور پر اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں۔ خدیجہ کردار کی نفسیات کے دروازے ایک ایک کرکے وا کرتی چلی جاتی ہیں اور کہانی کسی چھوٹی سی ندی کے بہاؤ کی طرح آگے بڑھتی ہوئی کسی گہرے سمندر میں بتدیل ہو جاتی ہے۔ خدیجہ کا کہانی کہنے کا عمل ڈراما تخلیق کرنے کے مانند ہے جو پہلے منظر ہی سے دیکھنے والے کو بے چین کر دیتا ہے اس کے احساس کو جھنجھوڑتا ہے اور زندگی کے فلسفیانہ پہلوؤں کا شعور بخشتا ہوا اختتام تک لے آتا ہے۔

خدیجہ مستور نے "آنگن" میں نہ صرف کہانی کے تمام لوازمات ایک اکائی میں پرونے کا کیمیائی عمل انجام دیا ہے بلکہ کسی ملک کی وہ کہانی جو ہنگامہ خیزی اور متعدد بحرانوں سے عبارت تھی اسے انتہائی حسن و سلیقے سے ایک اہم ناول بنا دیا ہے۔ 'آنگن' پاکستان کی مختصر زندگی میں تخلیق شدہ ناولوں میں سے ایک اہم ناول ہے اور کمتری کے احساس کے بغیر یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ "آنگن" ترجمے کے بعد دنیا کی مختلف زبانوں میں لکھے گئے اچھے ناولوں کے ساتھ رکھا جاسکتا ہے۔

اردو ناول ایسے شخص کے ہاتھوں میں وجود آیا جو نہ فن سے واقف تھا اور نہ اس نے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا۔ دنیا کا شاید ہی کوئی ناول "مراۃ العروس" کی طرح وجود میں آیا ہو اور شاید ہی کسی ناول کی تصنیف کی وجہ اس قدر غیرادبی رہی ہو۔

ڈاکٹر عبدالسلام —— "اردو ناول بیسویں صدی میں"

زمین

خدیجہ مستور بحیثیت ناول نگار ہمارے ادب میں زبردست اہمیت کی حامل ہیں ان کے ناول "آنگن" نے شائع ہوتے ہی دھوم مچادی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے جس قدر معروف نہ تھیں اس سے کہیں زیادہ بڑی حیثیت کی مالک بن گئیں اور اس وقت جب کہ وہ اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کی تمام تر تخلیقات سامنے آچکی ہیں یہ بات بلا تردد کہی جا سکتی ہے کہ اردو ادب میں بحیثیت ناول نگار ان کا نام بڑے ناموں کی فہرست میں رکھا جائے گا۔ "آنگن" کی کامیابی کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس میں برصغیر کی تہذیب کی تہذیب اور آزادی سے قبل کے پرآشوب دور کو ایک متوسط گھرانے کے توسط سے مضبوط پلاٹ اور پُر مکمل کردار نگاری کے ذریعہ پیش کیا گیا۔ ناول کی کہانی میں سیاست کا بھی بڑی حد تک تذکرہ تھا۔ مگر خدیجہ مستور نے حیرت انگیز حد تک غیر جانبداری کا مظاہرہ کیا اور جو کردار اپنے تہذیبی، سماجی اور معاشرتی فریم ورک میں جیسا اور جس طرح تھا اس کو معروضی انداز سے انہوں نے تخلیق کیا۔ پھر اس پُر آشوب دور کی عکاسی کچھ اس قدر موثر اور دل کو چھو کر گذر جانے والی تھی کہ قاری عجب سحر میں گرفتار ہو جاتا تھا۔ نیز یہ کہ وہ تمام لوگ جنہوں نے وہ عہد خود دیکھا تھا اور آزادی کی منزلوں سے گزر کر پاکستان پہنچے تھے ان کے لیے یہ ناول بہت زیادہ جاذبیت اور اپیل APPEAL کا باعث بنا البتہ نئی نسل کے لیے اس ناول نے اپنی اہمیت اعلیٰ فن کارانہ اظہار کی وجہ سے منوائی اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ

اس کا چینی زبان میں بھی ترجمہ ہوا۔

آنگن کے لیے اس قدر تمہید بلا غرض و غائت نہیں ہے۔ دراصل بتانا یہ مقصود ہے کہ اگر کسی ناول نگار کا پہلا ناول شاہ کار قرار دے دیا جائے تو اس کے لئے سب سے بڑا دردِ سریہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے "اولین نقش" کے تاثر کو نہ صرف برقرار رکھے بلکہ فن کے حوالے سے وہ اپنے ہمسفر میں اس سے بڑی بلندی پر پہنچے یا کچھ نہیں تو اس کی بعد والی تخلیق یا تخلیقات کا معیار "نقشِ اوّل" والے گراف GRAPH سے نیچے نہ گرے۔ اب عجب اتفاق یہ ہے کہ اکثر ناول نگاروں کی تخلیقات کا اگر جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کا ایک ہی ناول شاہکاری کی سطح پر پہنچا اور باقی ناول اس درجے پر فائز نہ ہو سکے بالزاک نے بہتر ے ناول لکھے ہیں لیکن اولڈ گوریو GORIOT کو جو شہرت نصیب ہوئی وہ دیگر ناولوں کے حصے میں نہیں آئی۔ ٹالسٹائی کے ناولوں میں شاہ کار صرف وار اینڈ پیس WAR AND PEACE ہی تھا۔ دوستووسکی کے فن کی معراج برادرز کرامازوف BROTHERS KARAMZOV میں ملتی ہے۔ حالانکہ کرایم اینڈ پنشمنٹ بھی اہمیت کا حامل تھا۔ جیمز جوائس صرف یولیسس ULYSSES کے حوالے سے زیادہ جانے جاتے ہیں ڈکنس کا اے ٹیل آف ٹو سٹیز A TALE OF TWO CITIES یادگار ناول ہے۔ ہارڈی کے ناول TESS کی اہمیت کون انکار کر سکتا ہے ؟ جارج ایلیٹ کو اپنا ناول ایڈم بیڈ ADAM BEDE بے تحاشہ پسند تھا امریکی ناول نگار آرنسٹ ہیمنگوے کا ناول اپنے چھوٹے کینوس کے باوجود موضوع اور معنویت کے اعتبار سے بڑا ناول قرار دیا گیا۔ یہ ناول دا اولڈ مین اینڈ دا سی THE OLD MAN AND THE SEA تھا۔ ٹامس مان کا ناول دا ہولی سنر THE HOLY SINNER بہت مقبول ہوا۔ یہ مثالیں تو یورپ سے تھیں۔ اب ذرا برِ صغیر کی طرف آیئے تو

پتہ چلے گا کہ قرۃ العین حیدر محض "آگ کا دریا" کی وجہ سے مایہ ناز فن کار مانی جاتی ہیں۔ مگر ان کا ایک ناول "آخرِ شب کے مسافر" اہم ہونے کے باوجود اس سطح کا ناول نہیں ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی مرحوم کا ناول "شامِ اودھ" ان کے دیگر ناولوں پر چھا گیا ہے۔ ویسے ایک بات یہ بھی ہے کہ ان کے دیگر ناول "سنگم" سے سوا بہت ہلکے ہیں۔ "سنگم" اپنی الگ اہمیت ہے۔ "دل کے آئینہ میں" "سیپ" میں قسط وار چھپا تھا۔ لیکن کتابی صورت میں اب تک سامنے نہیں آیا اس لیے اس پر بات کرنا بیکار ہے۔ عبداللہ حسین ہمارے فکشن کا ایک بڑا نام ہے ان کا ناول "اداس نسلیں" اردو کے چند بڑے ناولوں میں سے ایک ہے اور فنی وجمالیاتی خصوصیات کی بنا پر اپنے آپ کو کئی بار پڑھوانے کی صلاحیت رکھتا ہے اس سے قبل صرف "آگ کا دریا" ہی میں یہ خصوصیت پائی جاتی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ عبداللہ حسین کا ناول "باگھ" قارئین کو اتنا متاثر نہ کر سکا کہ جس کا وہ اہل تھا۔ اور ان کی شہرت کا تعلق فی الحال "اداس نسلیں" ہی سے ہے۔ لہٰذا یہ ایک طے شدہ حقیقت ہوئی کہ کسی بھی فن کار کا محض ایک ہی ناول اونچے درجے پر فائز ہو پاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ایک بڑی تخلیق میں فن کار کی تمام تر زبردست قسم کی صلاحیتیں صرف ہو جاتی ہیں۔ اس طرح نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیقی صلاحیتوں میں اُتار چڑھاؤ ایک فطری امر ہے۔ ویسے آگے چل کر یہ جائزہ لیا جائے گا کہ آخر کیا وجہ ہے کہ زمین کو آنگن جیسی ادبی حیثیت کیوں نہیں ملی۔

اردو ناول کے ضمن میں ایک روایت یہ بھی دیکھنے میں آرہی ہے کہ ایک فنکار ان کرداروں کو بھی اپنے ناول میں پھر سے تخلیق کر دیتا ہے جو اس کے پچھلے ناول میں موجود تھے۔ اس سے مراد یہ نہیں ہے کہ وہ ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ بلا ان کی شناخت نہیں ہو پاتی۔ ایک نئی صورتِ حال میں بہر حال ان کی شناخت ہو جاتی ہے۔ بس ہوتا یہ ہے کہ ان کی نفسیات کے ڈانڈے پچھلے والے ناول سے جا ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر نثار عزیز بٹ کے ناول "نگری

نگری پھرا مسافر" کی ہیروئن افگار اور ان کے حالیہ ناول "کاروان وجود"
کی ثمر صالح بالکل ایک ہی قسم کی ہستیاں ہیں اور "نئے چراغ نئے گلے" میں
سادہ کا جو کردار ابھرا تھا وہ ثمر صالح کی عزیز ترین سہیلی کے روپ میں
کاروانِ وجود میں ہے۔ افگار اور ثمر صالح دونوں بے لچک اور شدید قسم کی
آدرشی خواتین ہیں۔ ان دونوں میں مفاہمت کا پہلو مشکل ہی سے نظر آتا ہے
اور ہو سکتا ہے ان کے چوتھے ناول بھی افگار کسی اور روپ میں جلوہ گر
ہو۔ اسی طرح "آنگن" کی عالیہ اپنی پوری نفسیات کے ساتھ "زمین" کی
ساجدہ میں موجود ہے۔ ساجدہ بھی عالیہ کی طرح مضبوط کردار اور زبردست
قوتِ ارادی رکھتی ہے۔ عالیہ انسانی اقدار اور آئیڈیلزم IDEALISM
پر یقین رکھنے والی لڑکی تھی اور ہم دیکھتے ہیں کہ "زمین" کی ساجدہ بھی انہی
خصوصیات کا مجموعہ ہے "آنگن" میں چھمیا ایسی سادہ طبیعت رکھنے
والی لڑکی تھی اور "زمین" میں اس کا سایہ تاجی کی شکل میں موجود ہے "آنگن"
میں صفدر کا کردار بالکل آ ذرہے جیسے ہیں ایک مفاد پرست
کی حیثیت سے سامنے آیا تھا جسے عالیہ اس کے گھناؤنے اصولوں کی بنا پر
مسترد کر دیتی ہے۔ "زمین" میں بھی صلاح الدین عرف صلو ہے جو ساجدہ
کے بچپن کا ساتھی جو مہاجر کیمپ میں ساجدہ کو چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور
جب ناول کے آخر میں اسے ملتا ہے تو اس شکل میں کہ وہ شدید طور پر
مادہ پرست ہو چکا ہوتا ہے۔ جائیدادیں بنانا اور مال و دولت میں
اضافے کے لئے تگ و دو کرنا اس کا مقصد اوّلین ہے عالیہ ہی کی طرح
ساجدہ بھی اسے نفرت کی نگاہ سے دیکھتی ہے البتہ عالیہ اور ساجدہ
کی کہانی میں فرق یہ ہے کہ آنگن میں عالیہ اپنے آدرشوں کو سینے سے لگائے
تنہائی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے لیکن اس کے برعکس ساجدہ
ناظم کی ذات میں اپنے آدرش کو پروان چڑھتا دیکھ کر اس سے شادی

کر لیتی ہے اور اسے خوشی ہوتی ہے کہ ناظم حق گوئی کی پاداش میں ظلم و ستم کا نشانہ بنتا ہے اور ایک اِنچ اپنے مؤقف سے نہیں ہٹتا۔ لیکن یہاں کہانی انسانی ذات کا ایک دوسرا رُخ بھی پیش کرتی ہے۔ یعنی ناظم اس یقین دہانی پر رہا کر دیا جاتا ہے کہ وہ صاف گوئی اور حق پرستی الیسی اقدار سے پیچھا چھڑالے گا۔ شاید خدیجہ مستور یہ دکھانا چاہتی تھیں کہ جبر کی ایک ایسی شکل بھی ہوتی ہے جہاں انسان اپنی ذات یا اپنی فیملی کے مفاد کے پیش نظر اپنے مؤقف اور طرزِ عمل میں لچک پیدا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اس دنیا کا آدرشی انسان جبر کے سامنے گھٹنے ٹیک بھی سکتا ہے ضروری نہیں کہ وہ مکمل طور پر منصور حلاج کی مثال پیش کر سکے۔

"آنگن" میں کہانی پاکستان بننے کے بعد کے ماحول کی تھوڑی سی جھلک دکھانے کے بعد ختم ہو گئی تھی مگر وہاں اس بارے میں اشارے ملتے تھے کہ ایک اعلیٰ ترین مقصد کی تکمیل کے بعد چند کردار دولت بٹورنے میں مصروف ہو گئے۔ صفدر کا کردار آزادی کے بعد مادہ پرستی والی ذہنیت کی عکاسی کرتا ہے۔ خدیجہ نے اسی پہلو کی بنیاد کہانی کو "زمین" میں آگے بڑھا دیا ہے۔ مثال کے طور پر ناظم اور کاظم کے باپ کو اگر دیکھا جائے تو وہ ان مہاجروں کی نمائندگی کرتے ہیں جو نئے ملک میں آنے کے بعد اپنی ان جائیدادوں کا رونا روتے ہوئے نہیں تھکتے کہ جن کے پاس وہ جائیدادیں سرے سے تھیں ہی نہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو جائدادیں حاصل کرنے کے بعد بھی آسودگی یا صبر کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ خدیجہ نے ایک جگہ بہت اچھی طنزیہ سچوایشن پیدا کی ہے۔ ایک جگہ ناظم اور کاظم کے باپ یعنی "مالک" کہتے ہیں۔

"مجھے تو اس کا دکھ ہے کہ اپنے آموں کے باغ کی ایک فصل بھی نہ چکھی اس کے ساتھ جو بنگلہ بنایا تھا اس میں ایک دن بھی رہنا نصیب نہیں ہوا۔" (صفحہ ۵۷)

یہ ڈائیلاگ سننے کے بعد فوراً ناظم جب بڑے سیدھے سبھاؤ

پوچھتا ہے کہ آپ نے یہ سب چیزیں انڈیا میں کہاں چھپا رکھی تھیں تو قاری مسکرائے بنا نہیں رہ سکتا، اور جہاں تک طنزیہ مناظر کا تعلق ہے خدیجہ مستور نے ایسے کئی مناظر جا بجا بڑے تیکھے، معنی خیز اور طنزیہ مکالموں کی مدد سے تخلیق کئے ہیں، جو ناول کی کہانی میں جاذبیت پیدا کرتے ہیں۔

اس پہلو سے قطع نظر ایک دوسرا پہلو خدیجہ نے یہ دکھایا کہ جب بزرگ اخلاقی و مذہبی لحاظ سے دیوالیہ ہو جائیں تو اولاد پر بھی اس کے سائے پڑتے ہیں۔ کاظم ایک ایسا ہی کردار ہے وہ اعلیٰ تعلیم حاصل اس لیے کرتا ہے کہ کسی طرح ایک بڑا سول سرونٹ CIVIL SERVANT بن کر دولت کمائے یہ اس کا شعوری عمل ہے۔ دراصل وہ ایک بگڑا بچہ ہے جسے "مالک" کی ایک سالی (جن سے ان کی شادی نہ ہو سکی تھی اور جو اپنے شوہر کی وفات کے بعد مالک ہی کے گھر اپنی لڑکی سلیمہ کو لے کر آجاتی ہیں اس طرح ناظم اور کاظم کی ماں پس منظر میں چلی جاتی ہیں۔ اور پورا انتظام ہی وہ سنبھال لیتی ہیں) بےجا اور غیر ضروری لاڈ پیار کے ذریعہ بگاڑ دیتی ہیں لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ان کی لڑکی سلیمہ ماں اور کاظم کے رویّے سے حد درجے نالاں ہے۔

سلیمہ بھی ساجدہ کی طرح آدرش پسند، صاف گو اور نیک فطرت کی حامل ہے اور اسی طرح مالک کا بیٹا ناظم، کاظم سے قطعی مختلف ہے۔ ناظم نے ساجدہ سے محبت کی اور اسے پالیا اس کی فطرت میں عورت سے جسمانی پیار کا وہ تصور نہیں جس کے تحت انسان دھوکہ دہی، دھونس، جبر اور دباؤ کے ذریعے ایک لڑکی کی زندگی برباد کرتا ہے اور شادی کرتا ہے کسی اور لڑکی سے۔

کاظم نے مظلوم نوکرانی تاجی کی زندگی کو اس وقت تک داغدار کیا جب تک کہ وہ طبّی وجوہ کی بنا پر نوجوانی ہی میں اذیت ناک موت سے ہمکنار نہ ہو گئی۔ اور اسے سزا بھی نہیں ملتی۔ مالک، ان کی بیوی، سلیمہ کی ماں، خود سلیمہ اور ساجدہ مجبور تماشائی کی حیثیت سے اس کا حشر دیکھتے رہے اور کچھ

ذکر کے کیونکہ مجرم ایک ایسا شخص ہے کہ جس کو سماجی اور قانونی لحاظ سے سزا دینا ایک "بے انصاف معاشرے" میں ناممکن ہے۔

"آنگن" میں چھوٹے چھوٹے کرداروں کے ذریعے بڑی معنی خیز باتیں پیش کی گئی تھیں۔ مثال کے طور پر اسرار میاں کا کردار زوال آمادہ جاگیردارانہ معاشرے پر گہرا طنز تھا۔ اسرار میاں کی کہانی میں کہیں کہیں نمودار ہوتے تھے۔ لیکن قاری پر عجیب تاثر چھوڑ جاتے تھے اسی طرح عالیہ کی پھوپھی نجمہ جو علی گڑھ کی پڑھی لکھی خاتون تھیں۔ علم نے ان کی ذات کو کندن نہیں بنایا تھا وہ ناک چڑھی چھچھوری اور خاصی بدتہذیب تھیں۔ ان کا کردار بھی تاثر سے بھرپور تھا۔ خدیجہ نے اپنے اس پیٹرن کو PATTERN کو "زمین" میں صرف کہیں کہیں برقرار رکھا ہے۔ "زمین" میں تاجی اور لالی کے کردار کہانی کے تین اہم کرداروں ناظم، کاظم، ساجدہ ہی کی طرح ضروری اور اہم ہیں۔ ان کرداروں سے ہٹ کر دوسرے کردار بھی ہر جگہ اپنی اہمیت منواتے ہیں اسی طرح ناظم اور کاظم کی ماں بہت سیدھی اور خدا کو یاد کرنے والی شخصیت ہیں۔ ان کا صبر و قناعت کا جذبہ قابلِ تقلید ہے ۔ تاجی مجبوری اور مظلومیت کی علامت ہے لالی ان روائتی عورتوں کی مظلومیت کو پیش کرتی ہے جو شوہروں کے جوتے کھا کھا کر زندگی بسر کرتی ہیں ان کا قصور یہ ہوتا ہے کہ جہیز کے سلسلے میں وہ شوہروں کے معیار پر پورا نہیں اُترتیں۔ لالی کا شوہر لالی کو ہر وقت محض اس وجہ سے زدوکوب کرتا ہے کہ اس کے باپ نے حسبِ وعدہ زمین فراہم نہیں کی تھی۔

لیکن جس طرح اسرار میاں کا کردار "آنگن" سے ہمارا پیچھا کرتا ہے اسی طرح مہاجر کیمپ کا کردار بوڑھا .. نہ صرف قاری کے جذبۂ ترحم کو بیدار کرتا ہے بلکہ آزادی، بلووں، فسادات اور قافلوں کی تباہی کے حوالے سے زندۂ جاوید بن جاتا ہے۔ وہ ذہنی توازن کھو چکا ہے لیکن اسے اتنا یاد ہے کہ آزادی

کی راہ میں منزل آنے سے پہلے ہی وہ اپنی نوجوان بیٹی سے بچھڑ چکا ہے جب وہ دلدوز آواز سے چیخ کر لوگوں کا دامن پکڑ پکڑ کر پوچھتا ہے کہ بتاؤ میری بیٹی کہاں ہے تو دالٹن کیمپ میں لوگوں کی آنکھیں بھیگ جاتی ہیں بوڑھے کی چیخ "آنگن" کی کسم ویدی کی یاد دلاتی ہے جو اندھیری اور بھیگی راتوں میں آہیں بھرتی ہے ۔ جو میں جانتی چھوڑت ہو پیا گھنگھٹا میں آگ لگا دیتی --- بوڑھے اور کسم ویدی کے چھوٹے سے جملے دل پر چوٹ لگانے کی قوت رکھتے ہیں اس ضمن میں سلیمہ کے کردار کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی وہ ساجدہ ہی کی طرح اصول پسند اور بے لچک ہے لیکن اس میں مردم بے زاری کا جذبہ حادی آگیا ہے وہ لوگوں سے نفرت کرنے لگتی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کہ وہ ٹی بی کا شکار ہو جاتی ہے اس کو دراصل سوچ کی ٹی بی ہو جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل الفاظ میں اس کا ذہن صاف طور پر پڑھا جا سکتا ہے :

"میں جانتی ہوں ساجدہ بی بی! نفرت دنیا کا بدترین بوجھ ہے اس کے نیچے دب کر انسان کچھ بھی نہیں رہ جاتا۔ پھر بھی محبتوں پر نفرت غالب ہے۔ میں اپنی ماں سے نفرت کرتی ہوں اپنی سگی ماں سے"۔

"زمین" کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ عورت ناول نگار کی ہیروئن عام طور پر اخلاقی و معاشرتی سطح پر بلند کردار ہوتی ہے یہ بات مرد ناول نگاروں کے بارے میں قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ اس سے قبل افکار ثمر صالح اور عالیہ کی مثالیں دی جا چکی ہیں اس ناول کی ساجدہ اور سلیمہ بھی اسی مثال کے سانچے میں فٹ ہو جاتی ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول "تلاش بہاراں" کی ہیروئن تو اس قدر بلند ہو جاتی ہیں کہ زمین کی کشش ثقل ہی سے باہر ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی چمپک یا چمپا (ناول۔ آگ کا دریا) کا آخری روپ "آدرش" لڑکی کا ہے۔ اس قسم کی اور بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں انگریزی ادب سے جین آسٹن JANE AUSTEN کے

ناول ”پرائیڈ اینڈ پریجوڈس“ PRIDE AND PREJUDICE
کی ہیروئین شارلٹ برانٹے کے ناول ”جین آئیر“ JANE EYRE
کی ہیروئین ایملی برانٹے کے ناول ”وُدرنگ ہائیٹس“ "WUTHERING HEIGHTS"
کی ہیروئین، ٹامس ہارڈی کے ناول ”ٹیس“ TESS OF THE DURBERVILLE
کی ہیروئین کی مثالیں دی جا سکتی ہیں جو نہ صرف اعلیٰ اخلاقی و معاشرتی
حیثیت کی حامل ہیں بلکہ کہیں کہیں مردوں کے جبر MALE CHAUVINISM
کا بھی شکار ہیں۔ مردوں کا جبر ایک ایسا عالمی موضوع ہے کہ جس کے بطن سے
آزادیٔ نسواں کا تصور اُبھرا ہے۔ خدیجہ مستور کو بھی اس امر کا احساس ہے کہ یہ
مردوں کی دُنیا ہے جہاں سماجی قوانین اور مصنوعی و کھوکھلی اقدار اسی کے
مزاج کی تخلیق ہیں اور عورت اگر چاہے بھی تو ہزاروں سال کے اس جال سے
باہر نہیں آسکتی۔ البتہ وہ اپنی انا اور آدرش پسندی کے تحت اپنے لیے آزاد فضا
پیدا کر سکتی ہے خواہ اسے نفرت کرنا پڑے، تنہا رہنا پڑے اور رُوحانی و
مادی نقصانات کا سامنا کرنا پڑے۔ یوں عورت کی مظلومیت کا پہلو
خدیجہ مستور کے احساس کا حصہ دکھائی دیتا ہے۔ کاظم کے اعمال اور اس
کا ہر قسم کی پابندیوں سے آزاد رہنا، مالک کی شراب نوشی اور اپنی اصل بیوی
کے مقابلے میں سلیمہ کی ماں سے قربت رکھنا، بوڑھے کا اپنی چہیتی بیٹی
سے جدا ہو کر تڑپنا، صلاح الدین کا اپنی اور اپنی بیوی کی دولت پر انحصار
کرنا اور زمیندار صاحب کا اپنی بیوی لالی کو زدوکوب کرنا۔ مزید یہ کہ
سیاسی حوالے سے سیاسی کرداروں کا پاکستان سے متعلق اصل آدرشوں
کو بھول کر ایسی پالیسیوں پر کاربند رہنا جہاں عورت مظلومیت کے غار
سے باہر نہ نکل پائے۔ یہ ایسی مثالیں ہیں جن سے مطلب یہی اخذ
ہوتا ہے کہ مرد نے ان اقدار کو نہیں پھلنے پھولنے دیا جو حقوقِ نسواں
کا تحفظ کر سکیں۔ البتہ ”زمین“ میں ایک منظر بالکل مصنوعی اور نفسیات

کے دائرے سے خارج نظر آتا ہے۔ وہ یہ کہ ایک جگہ جب لالی ساجدہ سے شکایت کرتی ہے کہ اس کی پٹائی لگائی گئی ہے تو وہ لالی کو مشورہ دیتی ہے کہ وہ بھی اپنے شوہر کی پٹائی لگائے۔ اور بعد میں لالی اسے آکر بتاتی ہے کہ اس نے اپنے شوہر کو مارا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ حیرت میں رہ گیا تھا در اصل یہ بات قرین قیاس ہی نہیں ہے کہ ایک عورت جو شوہر سے ڈرتی ہو اور اس سے دب گئی ہو وہ اچانک اس کی پٹائی لگا دے۔ یہ شاید خدیجہ مستور نے اپنی انا کی تسکین کے لیے کیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاید انہوں نے سوچا ہو کہ اس منظر کے ذریعہ انہوں نے آزادیٔ نسواں کے کاذ کو تقویت پہنچائی ہے لیکن چونکہ کہانی کا تعلق ایک دوسرے موضوع سے ہے اس لیے یہ منظر کہانی ہی کے تناظر میں فلاپ ہو گیا ہے۔

"زمین" کو پورا پڑھنے کے بعد یہ تاثر ابھرتا ہے کہ اس ناول میں کہانی کہنے کا انداز ویسا نہیں ہے جیسا کہ "آنگن" میں تھا۔ آنگن میں ایک ایک لفظ اور ہر ہر منظر بولتا ہوا محسوس ہوتا تھا اس میں پہلے ہی جملے سے قاری عجیب و غریب سحر میں مبتلا ہو جاتا تھا۔ یوں محسوس ہوتا تھا جیسے کہ جس گہرائی میں خدیجہ خود اتر رہی ہیں اس میں قاری کو بھی لے کر جا رہی ہیں اس میں ان کا اسلوب اتنا چست، رواں اور تاثر سے بھرپور تھا کہ ایک عرصے بعد بھی یوں لگتا ہے جیسے ہر ہر منظر اور چھوٹے بڑے کردار ہمارے حافظے کا حصہ بن گئے ہوں۔ لیکن "زمین" میں خدیجہ مستور نے کہانی بالکل سیدھی سیدھی بیان کی ہے یعنی ایسے جیسے کہ کچھ سوچتی جا رہی ہوں وہ ہی کچھ لکھتی جا رہی ہوں۔ "زمین" کے پلاٹ میں بالکل سادگی ہے۔ پیچیدگی اور گہرائی کے عناصر اتنے مستحکم نہیں جیسے کہ "آنگن" میں تھے اس کو کچھ یوں سمجھا جائے کہ "آنگن" میں ہر صفحے یا ہر باب کے بعد قاری جس سحر میں گرفتار ہوتا تھا یا اس کے احساسات اور جذبات جس طرح پر برانگیخت ہوتے تھے وہ کیفیت "زمین" کو پڑھتے ہوئے قاری پر نہیں

گزرتی۔ "آنگن" میں قاری کچھ سوچے اور محسوس کیے بغیر آگے نہیں بڑھتا تھا۔ لیکن "زمین" میں اس کیفیت سے گزرے بنا کبھی آپ پہلے سے آخری صفحے تک پہنچ سکتے ہیں۔ میرا خیال ہے "آنگن" کی مانند "زمین" میں دل پر چوٹ لگانے اور کتھارسس CATHARSIS پیدا کرنے والے واقعات نہیں۔ ان کے پہلے برِصغیر کا پُرآشوب دور اس طرح منعکس ہوا کہ پڑھنے والے کے جذبات متحرک ہو گئے۔ اب یہی مثال لے لیجیے کہ "آنگن" میں سیاسی واقعات کا محض تذکرہ نہیں تھا بلکہ ایک ہی فیملی کے دو کردار کانگریس اور مسلم لیگ کی تحریکوں میں ملوّث ہیں، وہ یہ بحث نہیں کرتے کہ آج کس نے تقریر کی اور کیا کہا بلکہ سیاسی عمل میں ملوّث ہونے کی پاداش میں وہ جس اذیت سے گزرے اس کا بڑا خوبصورت نقش پیش کر دیا گیا۔ "زمین" میں سیاسی واقعات کا محض تذکرہ ہے جس کے لیے دولتانہ وزارت کے استعفیٰ، لیاقت علی خان کے قتل اور جزوی مارشل لا کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہاں خدیجہ مستور نے اپنے پُرانے فن سے قطعاً کام نہیں لیا بلکہ کسی کردار کے منہ سے ایسے سیاسی واقعات کا بیان دلوانا ہی مناسب سمجھا۔ اس کے علاوہ یہ فنّی خامی بھی نظر آتی ہے کہ واقعات کی یکسانیت بہت زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر مالک کے گھر میں ایک ہی جیسی فضا ہے۔ مالک ہر وقت محض نشے میں دھت ہیں۔ اس کے علاوہ ناول میں ان کا کوئی زیادہ مصرف نہیں۔ سلیمہ اوّل تا آخر مغموم و رنجیدہ ہے ساجدہ کُڑھنے میں مُبتلا ہے یا مالک کے گھر کے چکر لگا لیتی ہے جہاں اماں خاموش ہیں۔ کاظم شروع سے اب تک یعنی ہمیشہ کی طرح ناجی پر زیادتی کر رہا ہے۔ سلیمہ کی اماں ہمیشہ کی طرح گھر سنبھال رہی ہیں اور کاظم اور سلیمہ کے رویے کی شاکی ہیں جس کی وجہ سے کہانی اور اہم کرداروں کا فطری ارتقا رُکتا ہوا سا نظر آتا ہے اور بہت کم یہ کردار راؤنڈ ROUND کردار ہونے کا تاثر دیتے ہیں۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں کہ خدیجہ مستور غالباً اس کرب و اذیت سے نہیں گزریں کہ جس نے ان سے "آنگن" تخلیق کرایا تھا۔ "آنگن" میں اگر وہ ایک مکمل ناول نگار تھیں تو "زمین" کو انھوں نے محض ایک افسانہ نگار کے ذہن سے تصنیف کیا ہے۔ یا یہ کہیے کہ "آنگن" لکھتے وقت وہ ناول کی روح میں اُتر گئی تھیں لیکن "زمین" میں انھوں نے ایک صحافی کی آنکھ سے واقعات کو دیکھا اور ترتیب دے دیا۔ شاید لوگوں کو یہ بات عجیب و غریب محسوس ہو۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ جب فنکار فن کی روح میں اُتر جاتا ہے تو لفظ بولنے لگتے ہیں، قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتے ہیں جذبات کو متحرک کر دیتے ہیں اور احساسات کو اس درجے متلاطم کر دیتے ہیں کہ ایسی تخلیق اس کے دل کی آواز بن جاتی ہے۔ غالباً ایسی ہی تحریر کلاسیکل اہمیت اختیار کر لیتی ہے اور مندرجہ بالا نکتے ہی کی وجہ سے اس مضمون کے آغاز میں یہ بات کہی گئی تھی کہ ایک ناول نگار خواہ کتنے ہی ناول تخلیق کر ڈالے اس کا ایک ہی ناول اونچے درجے پر فائز ہو پاتا ہے۔ یوں جب ہم "آنگن" اور "زمین" کا ایک دوسرے سے تقابل کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "آنگن" بڑا ناول تھا۔ مگر "زمین" ایک ہی جیسے واقعات کی تکرار، کہانی کے سیدھے سیدھے بیان، ہلکے پلاٹ، پچھلے ناول کے دہرائے گئے کرداروں کو، جو اپنی سطح سے اُوپر نہیں اُٹھتے اور اونچے درجے کی فنی بصیرت کی عدم موجودگی کی وجہ سے اونچے درجے کا ناول نہ بن سکا البتہ اس ناول میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ خدیجہ مستور نے اپنے کرداروں کے حوالے سے اس نقطۂ نظر کو آسانی سے پیش کر دیا ہے کہ آزادی کے بعد جن کھوکھلی اور مادہ پرستانہ اقدام نے جنم لیا۔ انھوں نے معاشرے میں ٹوٹ پھوٹ کے عمل کو پیدا کر کے ان آدرشوں کا مذاق بنایا ہے جس کی بنیاد پر اس معاشرے کو تخلیق کیا گیا تھا۔

چاکیواڑہ میں وصال

فینٹیسی کو ناول کے جُزو کی حیثیت سے مشہور زمانہ نقاد ای۔ ایم فاسٹر نے خاصی اہمیت دی تھی۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف اداروں میں لیکچرز دیئے اور انہیں اپنی کتاب آسپیکٹس آف دا ناول ASPECTS THE NOVEL میں شامل کیا۔ اس کتاب میں فینٹیسی کے بارے میں جتنا کچھ کہا گیا ہے وہ غالباً سب سے بہتر مواد ہے۔ ناول ' چاکیواڑہ میں وصال ' چوں کہ فینٹیسی کی ایک مثال ہے اس لیے اس کو سمجھنا ضروری ہے تاکہ ناول کی تفہیم میں مدد مل سکے۔

* فینٹیسی کیا ہے؟ یہ ایک سوال ہے۔ جس کے جواب کے بغیر ہم شیخ قربان علی کٹار گوجرانوالوی کمرانی حس کی شہ کار رضیہ۔ پروفیسر کامل۔ شہسوار خان۔ ڈاکٹر غریب محمد اور اقبال حسین چنگیزی کو ہم قطعاً نہیں سمجھ پائیں گے اور انہیں نرے بُودے اور بکواس قرار دیتے ہوئے مسترد کر دیں گے۔ ای۔ ایم فاسٹر نے لکھا ہے کہ ناول میں دو قوتیں ہوتی ہیں ایک انسان اور دوسری قوت غیر انسان۔ ناول نگار کا فریضہ ہے کہ ان میں تال میل پیدا کرے۔ اب جو غیر انسان قوت ہے یعنی انسان سے ہٹ کر جو دوسری چیزیں ہیں وہ ہی ناول نگار کا مسئلہ ہیں۔ اس کو سمجھنے کے لیے ہرمن میلول کے ناول موبی ڈک MOBY DICK اور ٹرسٹرم شینڈی TRISTRAM SHANDY نامی ناول

---

* FANTASY یا فنتاسی

جو کہ لارنس ایٹرن نے لکھا ہے کی جانب دیکھنا پڑے گا۔ موبی ڈک کا کردار احب اور اس کا وہیل مچھلی کے ساتھ عجیب و غریب رویّہ اور ادھر ٹرسٹرم کی باتیں اور حرکات 'فنتاسی' کو سمجھنے میں مدد کرتی ہیں۔ ای ایم فاسٹر نے پوچھا تھا فینٹیسی ہم سے کیا تقاضہ کرتی ہے؟ اور خود ہی جواب دیا تھا کہ یہ ہم سے کہتی ہے کہ کچھ سوا یا ضرورت سے زیادہ باتوں کا اظہار جن کا تعلق کرداروں سے ہے دکھایا جائے۔ یہ باتیں عجیب و غریب ہیں جو آپ کی زندگیوں میں بھی ظہور پذیر ہو سکتی ہیں اور ہو سکتا ہے کہ ایسا نہ ہو۔ فینٹیسی یہ بھی تقاضا کرتی ہے کہ قاری کچھ زیادہ ادا کرے یعنی ان اضافی باتوں پر یقین کرے۔ ہو سکتا ہے ہمیں مافوق الفطرت باتوں پر بھی ایمان لانا پڑے کیوں کہ زندگی میں سب کچھ ممکن ہے۔ یہاں ایسے کردار بھی ہیں جو بہت زیادہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی جنہیں ہم نظر انداز کرتے ہیں۔ فاسٹر نے فینٹیسی کی تفہیم کے لیے ذکاوتِ حس، حقیقت پسندی اور مائتھولوجی کو ضروری قرار دیا تھا۔ اس سلسلے میں اس نے کئی یورپی ناولوں کے حوالے بھی دیئے ہیں۔
ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم محمد خالد اختر کے ناول 'چاکیواڑہ میں وصال' کے لیے کچھ زیادہ ادا کریں یعنی یہ یقین کرلیں کہ مصنّف نے جو کچھ چاکیواڑہ یعنی کراچی کے ایک بڑے محلے میں دیکھا وہ بالکل صحیح ہے اور یہ کہ ہمیں اس پر یقین کرنا چاہیئے۔ واضح رہے کہ اُردو ادب کی ایک زندہ جاوید شخصیت فیض احمد فیضؔ نے بھی اپنے دو تین انٹرویوز میں چاکیواڑہ میں وصال کی بڑی تعریف کی تھی جس کی بنا پر خاصے لوگوں میں اس ناول کے بارے میں جاننے کا تجسّس بیدار ہو گیا تھا۔ حالاں کہ توقع کی جاتی تھی کہ فیض صاحب ایسا مرتبہ رکھنے والا ادیب 'آگ کا دریا'، 'اُداس نسلیں'، 'خدا کی بستی'، 'آنگن'، 'علی پور کا ایلی' وغیرہ کا نام لے گا جب کہ دوسری جانب منٹو نے اسے بیماری کے دوران پڑھ کر اسے بکواس

قرار دیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ فیض صاحب ناولوں کے رسیا نہ تھے انھوں
نے یہ ناول پڑھا دلچسپ پایا اور اس کی تعریف کردی اور منٹو جن کرداروں
سے نبرد آزما تھا وہ اس کے نزدیک فنتاسی کی دُنیا سے دُور رہنے والے کردار
تھے لیکن شاید منٹو کو معلوم نہ تھا کہ وہ خود اپنے تخیل کو حقیقت پسندی میں
گوندھ کر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے ہیرو اور "سیاہ حاشیے" کے چند
فنٹاسیٹکل کرداروں کو تخلیق کر بیٹھا تھا جو اس کے حقیقی کرداروں کی بھیڑ
میں رواں تھے۔ لیکن فرق صرف یہ ہے کہ محمد خالد اختر کی نگاہ محض فنتیائی
کرداروں ہی پر جمی تھی جو اپنی حیرت انگیز اور چند نا قابل یقین حرکات و
سکنات کی بنا پر فنیٹسی کی سلطنت کے مخصوص باشندے بن جاتے ہیں۔
اور ہر مزاج کے قاری کے لیے دلچسپی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ یہاں
تک کہ انتہائی سنجیدہ شخص فیض صاحب بھی چاکیواڑہ میں وصال کے
علاوہ کسی اور ناول کا بھول کر بھی نام نہیں لیتے!

اب ادھر دیکھیے! شیخ قربان علی کٹار گوجرانوالوی پچاس سے
زیادہ "بدمعاش حسینہ" قسم کے ناولوں کے مصنف ہیں۔ لاہور سے
چاکیواڑہ سدھار گئے ہیں اور پبلشرز کے رویے سے نالاں ہیں اور
نوکری کے خواستگار رہ چکے ہیں اور عجیب وغریب خیالات کے
مالک ہیں۔ اقبال حسین چنگیزی اللہ توکل بیکری کے مالک اور ناول کے
"ہیں" ان کے دوست ہیں اور انہی کے توسط سے قربان علی کٹار ہم پر
آشکار ہوتے ہیں۔ "ڈاکٹر غریب محمد" بکرے، ریچھ اور بندر سے شغف
رکھتے ہیں اور ان سمیت سفر کرتے ہیں۔ پروفیسر شہسوار خان اپنی
انگوٹھی میں دیکھنے والے کو نہ جانے کیا کیا دکھا دیتے ہیں۔ وہ انگوٹھی
میں دیکھنے والے پر پہلے ہی واضح کر دیتے ہیں کہ جو اصل کا ہے صرف وہ
ہی جن وغیرہ دیکھ سکتا ہے۔ یہ سُن کر دیکھنے والے کے چودہ طبق

روشن ہو جاتے ہیں اور پھر وہ پروفیسر کے کہنے پر ہر شے دیکھنے لگتا ہے!
یہ کردار عجیب و غریب ہیں اور کبھی کبھار یوں محسوس ہوتا ہے گویا ان کو اس دُنیا کے مخصوص سیاسی، سماجی و معاشی اُلجھنوں اور مسائل سے کوئی تعلق نہیں یہ اس دُنیا کے وہ کردار ہیں جنہیں پتہ ہے کہ دائمی سکون ان کا مقدر ہے اور اپنے اپنے خوابوں کی تعبیر کے وہ خود ہی مالک ہیں۔

شیخ قربان علی کٹار گوجرانوالوی کی زندگی رومانس سے عبارت ہے۔ وہ ہر قسم کا ایڈونچر یا مہم جھیل سکتے ہیں اور جہاں فرشتے جاتے ہوئے ڈرتے ہوں وہاں یہ سب چیزوں کو روندتے ہوئے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک مکرانی قصائی کی لڑکی پر کہ جس کو چھری ہاتھ میں لیے دیکھ کر ہر شخص پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے شیخ صاحب عاشق ہیں اور اپنے تئیں یہ فرض کر بیٹھتے ہیں کہ وہ بھی اپنی چھت پر کھڑے ہو کر ان کو عشقیہ نظروں سے دیکھتی ہے۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ رضیہ کٹار کو ملتی ہے کہ نہیں مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنی مخصوص فینٹیسی کی دنیا سے نکل کر زمانے کو دیکھنے کو تیار نہیں ہیں۔ یہ ان کی اپنی دُنیا ہے جس کو وہ تج نہیں سکتے کہ اس کے باہر وہ کچھ ہیں ہی نہیں!

ناول کے آخری باب میں کٹار طلسمی انگوٹھی کی مدد سے رضیہ کو حاصل کرنے کا عمل شروع کرتا ہے۔ فضا پراسرار اور طلسماتی ہے۔ چاروں طرف اندھیرا ہے۔ چنگیزی بھی بھبوت بنا عمل کو دیکھ رہا ہے اور سرگوشیانہ آوازوں سے خوفزدہ سا ہے۔ پھر زینے پر کسی کے دبے پاؤں چڑھنے کی آواز آئی۔ پھر بجلی آ گئی۔ اور چنگیزی نے دیکھا کہ کٹار ایک کُرسی میں سرشاری کے عالم میں لیٹا تھا اور اس کے بازو پچھلی ٹانگوں پر کھڑے ہوئے مسافر کے گرد حائل تھے!

اور یہ ناول کا خاتمہ ہے۔
کیا چاچا کیواڑہ میں وصال ہو گیا؟؟

ناول کا خاتمہ بذاتِ خود فینٹسی کا ایک جُزو ہے اور ناول کے خاتمے کے بعد شیخ قربان علی کٹار گوجرانوالوی ہمارے حافظے کا حصہ بن جاتا ہے۔ یوں "چاکیواڑہ میں وصال" ایک کرداری قسم کا ناول بن جاتا ہے جس کے کردار کٹار۔ چنگیزی۔ پروفیسر شہسوار اور ڈاکٹر فقیر محمد آئندہ کے لیے بھی ہمارا پیچھا کرنے لگتے ہیں اس لیے کہ ایسے لوگ بھی ہمارے معاشرے کا حصہ ہیں مصنّف نے انھیں چاکیواڑہ میں جمع کر دیا ہے ہمارے یہاں پورے سماج میں اِدھر اُدھر بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ زندگی کا مزاح HUMOUR ہیں بالکل چوسر CHAUCER کی CANTERBURY TALES کے چند مزاحیہ کرداروں کی طرح ہمیں ہمیشہ کے لئے محفوظ کرنے والے کردار اور کٹار ان سب کا شہنشاہ ہے۔!

اس ناول کو پڑھ کر یہ خیال آتا ہے کہ جس ملک میں آگ کا دریا۔ اُداس نسلیں۔ آنگن۔ شامِ اودھ۔ خدا کی بستی۔ راجہ گدھ۔ آخرِ شب کے ہمسفر۔ علی پور کا ایلی۔ دیوار کے پیچھے۔ اور اس جیسے دیگر اچھے ناولوں کی تخلیق ہوئی ہو وہاں چاکیواڑہ میں وصال کا کیا مقام ہوگا۔ سوال اپنی جگہ دُرست ہے: "چاکیواڑ میں وصال" ان تاریخی، معاشرتی، سماجی، سیاسی و اقتصادی اُلجھنوں کو سامنے نہیں لاتا جو دیگر ناولوں کا خاصہ ہیں اور جہاں وژن VISION بھی ہے مگر "چاکیواڑہ میں وصال" کی بھی اپنی اہمیت ہے۔ وہ بھی فینٹسی کے حوالے سے۔ ذرا انگریزی ناولوں کی طرف نظر دوڑایئے وہاں ہر قسم کا ناول موجود ہے جو کہ اب تک پڑھا جارہا ہے۔ اس طرز کے ناول کو لکھ کر محمد خالد اختر نے ایک ورائٹی پیدا کی ہے۔ انھوں نے ایسے کردار دیئے ہیں جو ہلکے پھلکے، سیدھے سادے اپنی دُھن میں مگن لوگ ہیں جو ہمیں خوش کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ یہ لوگ ہماری زندگی کا حیرت انگیز اور عجیب و غریب حصہ ہیں جو ہمارے اجتماعی مسائل

سے کوئی تعلق نہیں رکھتے لیکن ان کے اپنے مسئلے ہمارے لیے دلچسپی کے حامل ہیں یہ لوگ ہلکی یا کمتر زندگی THE LIFE LOW کے نمائندے ہیں لیکن یادگار ہیں وہ بھی اُردو ناولوں کے بڑے کرداروں کی طرح نہیں لیکن فینٹیسی کی دُنیا کے کرداروں کی طرح! وہ کوئی فلسفہ نہیں دیتے۔ بس اتنا مطالبہ کرتے ہیں کہ انھیں بھی محبت سے ایک بار دیکھا جائے کیونکہ وہ بھی عالم انسانیت کا مزاحیہ حصہ ہیں جنہیں ان کے مصنّف نے بڑے پریم سے تخلیق کیا ہے۔ یہ دیوانے بھی کہلائے جاسکتے ہیں لیکن دیوانوں کی نفسیات کو آشکار کرنے کے نمبر مصنف کو ضرور دیئے جائیں گے۔ یہ لوگ ظاہرہ زندگی کے عقب میں رواں دواں زندگی کے نمائندے ہیں کہ جن پر نگاہ کم پڑتی ہے مگر وہ اپنی جگہ حقیقی ہیں اور خدا کی بستی کے ایسے کردار ہیں جو ہر معاشرے میں موجود ہوتے ہیں۔ لیکن انہیں سب نظر انداز کرتے ہیں۔

محمد خالد اختر کے اسلوب نے اس ناول کو کامیاب بنانے میں بڑا کردار انجام دیا ہے وہ جس فنکاری سے ان کرداروں کی خارجی زندگی کو معہ ان کے باطن کے تصویر کشی کرتے ہیں وہ انہی کا حصّہ ہے۔ پھر یہ کہ جو مکالمے وہ دیتے ہیں وہ ان دیوانے کرداروں ہی پر منطبق ہوتے ہیں اور جو مزاحیہ سچوایشنز SITUATIONS پیدا کی گئی ہیں وہ بھی بڑی حقیقی اور پُرکشش ہیں۔ مزید یہ کہ ان کے جو حلیئے بیان کیے گئے ہیں وہ خاصے جاندار ہیں۔ وہ اکثر ہمارے سامنے آن کھڑے ہوتے ہیں۔ ناول میں منظر کشی کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ محمد خالد اختر ہر منظر کو ہمارے سامنے زندہ کر دیتے ہیں۔ غرض یہ کہ 'چاکیواڑہ میں وصال' اپنے ڈھب کا ایک ایسا ناول ہے جو اپنے آپ کو ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھوانے کی صلاحیت رکھتا ہے اس لیے کہ اس کے اہم کردار نہ صرف نرالے اور عجیب وغریب ہیں بلکہ وہ ہمیں بے تحاشا ہنساتے ہیں۔ ان کی خود فریبی اور احمقانہ حرکات وسکنات سے فکشن کا سنجیدہ قاری بہت

حظ اٹھاتا ہے۔ ناول میں ان کرداروں کی یہ قدر انہیں یادگار بنا دیتی ہے۔

کتنا اچھا ہو اگر اس قسم کے اور بھی ناول سامنے لائے جائیں تاکہ ایسے کرداروں کی کئی اور نفسیاتی جہتیں پڑھنے والوں کے سامنے آسکیں۔ واضح ہے کہ ایسے کئی چاکیواڑے ملک کے طول و عرض میں موجود ہیں۔ ضروری ہے کہ انہیں دریافت کیا جائے اس لیے کہ ان چاکیواڑوں کے کردار ہمیں انسان سے محبت کرنا سکھاتے ہیں اور یہ بھی سکھاتے ہیں کہ نفسا نفسی اور مادیت پرستی کے اس دور میں خود فراموشی بھی دلی سکون کا ایک مؤثر ذریعہ ہے۔

میں شروع میں یہ بات کہہ چکا ہوں کہ منشی پریم چند نے اشتراکیت کی انسان دوستی کو قبول کیا تھا نہ کہ اس کی سائنس یا سائنٹفک انسان دوستی کو۔ ایسی صورت میں ان کے آدرش اور ان کے سمجھائے ہوئے راستے میں تضاد کا پایا جانا لازمی ہے ایک مفکّر اور مصلح کی حیثیت سے ان کا آغاز بجز اس کے اور کیا ہے۔ "مایا کو چھوڑ بندے" وہ ہی قدیم ہندوستان کی تعلیم اور وہ ہی دیہی جمہوریہ کا تصوّر لیکن بحیثیت ایک فن کار کے ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ وہ اپنی سوسائٹی کے سارے تضادات کو بے نقاب کرتے ہیں۔

پروفیسر ممتاز حسین

مضمون: "ناول نگار منشی پریم چند"

کتاب: پریم چند کا تنقیدی مطالعہ

پاگل خانہ ــــ ایک مطالعہ

آج کے انسان کے لیے کوئی پناہ گاہ نہیں ہے۔ یہ دنیا ایک عجیب پاگل خانہ ہے جہاں انسان نے ایک جدید قسم کی دہشت تخلیق کی ہے۔ اس وقت یہ دہشت صرف تصوّر کی شکل میں ہے لیکن جب یہ عمل کا حقیقی روپ دھارے گی تو انسان اپنی تہذیب سمیت فنا ہو جائے گا۔

اور انسان کی اپنے اوپر لائی ہوئی یہ تباہی کہیں اس قیامت کا استعارہ نہ بن جائے جس کا ذکر قرآن مجید اور حدیث دونوں میں ہے۔

"تو اس دن کا انتظار کر آسمان کھلم کھلا دھواں لائے جو لوگوں پر چھا جائے۔" قرآن حکیم۔

قیامت کی یہ تصویر حجاب امتیاز علی کی سائنسی فنتاسی[1]
SCIENTIFIC FANTASY "پاگل خانہ" کو پڑھ کر ابھرتی ہے۔ آج کا انسان یہ سوچنے لگا ہے کہ اس کا مستقبل کیا ہے؟ کیا دنیا کی مختلف تہذیبوں نے جو عروج حاصل کیا ہے وہ اُن کی آن میں ایٹمی جنگ اور تابکاری کے منحوس ہاتھوں ختم ہو کر رہ جائے گا؟ اب خواہ یہ تباہی جس کی نشانیاں قرآن مجید اور حدیثوں میں موجود ہیں انسانی عمل کے ہاتھوں بروئے کار

---

[1] انگریزی ادب سے سائنسی فنتاسی کے ضمن میں قارئین اور فنکاروں کے علاوہ ایچ جی ویلیز کے نام سے بخوبی واقف ہیں۔

آئیں گی یا یہ کہ خدا خود ایک اسٹیج پر اس قسم کی تباہی کا حکم دے گا تاکہ قیامت قائم ہو سکے اور یوں قرآن میں دیے ہوئے ارشاد کی تکمیل ہو سکے اس بارے میں تیقن سے کچھ کہنا تو مشکل ہے تاہم یہ حقیقت اپنی جگہ موجود ہے کہ نتیجہ مکمل انسانی تباہی کی صورت میں یقیناً نکلے گا جو اگر قیامت نہیں لائے گی تو قیامت سے کم تر بھی نہ ہوگی۔

اس ناول کو پڑھ کر حجاب امتیاز علی کی یہ کرب انگیز سوچ سامنے آتی ہے کہ عام آدمی اس ممکنہ تباہی کے احساس سے نابلد نظر آتا ہے۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ تابکاری کے اثرات نے انسان، چرند پرند، نباتات اور سمندر کے پانی سبھی کو متاثر کیا ہے۔ دنیا اپنا قدرتی حسن کھوتی چلی جارہی ہے۔ ہم نامعلوم طور پر فطرت سے اپنے رشتے منقطع کرتے جارہے ہیں اور ایٹمی دھماکے رکنے میں نہیں آرہے ہیں!

انسان کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ سائنسی تجربے کرے، چاند کی تسخیر کرے، کائنات کی ناقابلِ حصول قوتوں کو گرفت میں لاکر انسانی فلاح وبہبود کے لیے استعمال کرے لیکن دنیا کو مستقبل میں تباہ وبرباد کر دینے کا جواز اس کے پاس نہیں ہے —— کائنات کی تسخیر انسان کو ان فوائد سے قریب لانے کا جواز بننا چاہیئے جو قدرت نے اس میں پوشیدہ رکھے ہیں۔ سر جیمز جینس SIR JAMES JEANS نے اپنے مقالے "این اسٹرونومرس ویو آف دی یونیورس AN ASTRONOMER'S VIEW OF THE UNIVERSE میں کہا تھا کہ ہم کائنات کو دہشت ناک تصور کرتے ہیں یا یہ کہ وہ ہم پر دہشت طاری کرتی ہے۔ اس لیے کہ زماں ومکاں کے ناقابلِ تصور اور ناقابلِ گرفت زمانی ومکانی فاصلوں نے انسانی تاریخ کو ایک حقیر ذرّے میں تبدیل کر دیا ہے لیکن جب سے انسان نے زمین آسمان اور سمندر پر اپنی برتری قائم کی ہے دہشت کا یہ احساس بدلتا جارہا ہے۔ اب کائنات معصوم نظر آتی ہے۔

لیکن انسان یا یوں کہئیے کہ جوہری سائنسدان کے ساتھ اب دہشت کا تصور وابستہ ہوتا جارہا ہے۔ آج آکسیجن کی وہ حفاظتی تہہ جو ہمیں سورج کی تابکاری سے محفوظ رکھتی ہے آہستہ آہستہ ڈھیلی پڑتی جارہی ہے۔ ناول کی ہیروئن رجی کی سہیلی شوشوٹی کہتی ہے ــــ "مجھے تو یہ پریشانی مارے ڈال رہی ہے کہ ہم کسی ایٹمی جنگ سے قبل ہی سورج سے نکلنے والی تابکاری کا لقمۂ اجل بن جائیں گے۔"

حجاب امتیاز علی نے اپنی اس فنتاسی میں نیوٹرون بم کے منصوبے سے متعلق امریکی سائنسدان سیمیول کوہن کے ان جذبات کو بھی نقل کیا ہے جو انسانی تباہی سے متعلق ہیں۔ وہ کہتا ہے ــــ "مجھے لوگوں کے مرنے کا افسوس نہیں۔ مجھے آدمی کی زندگی کی قطعاً پرواہ نہیں۔ میری خوشی کا سارا دارومدار اس بات پر ہے کہ میں اپنے ہتھیاروں سے بنی نوع انسان کو موت کے گھاٹ اتاروں جو ہماری فوجی طاقت میں مداخلت کرتے ہیں۔ وہ مزید کہتا ہے کہ تباہی سے متعلق لوگ امریکی انتظامیہ سے سوال کریں۔" اس طرح یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جو جنگجویانہ ذہنیت رکھنے والی قوموں کو عالم انسانیت کی بربادی سے روک سکے؟ مذہب یا فلسفہ؟ مذہب پر لوگوں کی گرفت ڈھیلی پڑتی جارہی ہے۔ خود فلسفہ بھی اپنی اہمیت کھوتا جارہا ہے۔ ڈاکٹر گار کہتا ہے ــــ انسان، اس کے فلسفے، اس کے نظریات، جبلتیں ــــ ایک زمانہ تھا کہ اہمیت رکھتی تھیں۔ مگر آج کے سائنسی تجرباتی اور ایٹمی دور میں یہ ساری چیزیں اپنی اہمیت کھو بیٹھی ہیں۔ ڈاکٹر گار اگر فلسفے کا پاسدار ہے تو رجی فلسفے کی بحث کو مذہب کے دائرے میں لے آتی ہے۔ اس کے نزدیک مذہب میں فلسفے سے زیادہ قوت موجود ہوتی ہے۔

ناول میں یہ بھی ثابت کیا گیا ہے کہ انسانوں کا قتل، اس کی لاش کے ٹکڑوں کا دریا میں بہا دینا، بسوں اور ٹرینوں میں، ڈکیتی کی وارداتوں گھناؤنے

جنگل میں درندہ صفت جم جونز کے اشارے پر مرد، عورت اور بچوں کا برضا و رغبت زہر کے پیالے پی کر کتوں کی مانند تڑپ تڑپ کر مرنا ـــــ یہ سب واقعات آج کے انسان کے لیے غیر اہم ہو چکے ہیں۔ حجاب کا خیال ہے کہ ایٹمی ہولناکیاں اور مذکورہ جرائم ایک ہی درخت کی دو شاخیں ہیں۔ ایک ایسا دور آنے والا ہے جب اس پاگل خانہ کا انسان اجتماعی قتل کی واردات کو علمی جامہ پہنا کر ہی دم لے گا۔

---

(۲)

اس ناول میں حجاب امتیاز علی نے ایسے موضوع کا انتخاب کیا ہے جو سائنسی فنتاسی سے تعلق رکھتا ہے۔ فنتاسی کے بارے میں ای ایم فوسٹر نے اپنی کتاب آسپیکٹس آف دا ناول میں پورا ایک باب دیا ہے جس میں دو باتیں خاص کہی ہیں۔

(۱) "HERE IS SOMETHING THAT COULD NOT OCCUR"

(۲) "A FANTASTIC BOOK ASKS US TO ACCEPT THE SUPERNATURAL"

کرشن چندر کا ناول "اک وائلن سمندر کے کنارے"، یا "الٹا درخت" اور "اک گدھے کی سرگزشت" اور محمد خالد اختر کا ناول "چاکیواڑہ میں وصال"، اس کی مثالیں ہیں لیکن سائنسی فنتاسی لکھنے کا کریڈٹ حجاب امتیاز علی ہی کو جاتا ہے جس میں انہوں نے دکھایا ہے کہ ڈاکٹر گار، شوشوئی اور روحی اپنے شہر کو غیر محفوظ پا کر کسی خطۂ امن کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ انہیں ایٹمی تباہ کاریوں کا سامنا پڑتا ہے۔ ناول کی کہانی میں فنتاسیائی

صورتِ حال کی عکاسی ہے۔ ان کے کردار وہی معروف رومانی کردار ہیں جو ان کے ناول "ظالم محبت" سے چلے آرہے ہیں۔ اسی لیے انہیں فراری بھی کہا گیا ہے جس کو تسلیم کرتی ہیں۔ "پاگل خانہ" کے دیباچہ میں وہ کہتی ہیں ——

"میں پرانی اور مشاق فراری ہوں۔ فراریوں پر الزام ہے کہ وہ بزدل ہوتے ہیں لہٰذا میں بزدل ہوں۔ شدید حقیقت کی دہشت انگیزی کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ یہ ہی وجہ ہے کہ میں نے خوابوں کے پرسکون جزیرے میں پناہ لی ہے۔"

حجاب امتیاز علی کی ناول نگاری رومانیت کے دائرے سے باہر نکل ہی نہیں سکتی۔ یہ ان کا اصل تخلیقی جوہر رہے لیکن جہاں تک سائنسی فنتاسی کا تعلق ہے وہ حقیقت کا التباس ILLUSION ضرور پیش کرتی ہے۔ بقول بریوسٹر اور بریل BREWESTER AND BURRELL فنتاسی میں ایک اخلاقی نظام MORAL ORDER کا احساس دلایا جاتا ہے گو کہ اس میں قصہ حقیقت سے ماورا ہو کر غیر حقیقی واقعات کے دائرے میں رہتا ہے۔ بریوسٹر اور بریل مزید لکھتے ہیں: "FANTASY MAY BE WRITTEN WITH A DELIBERATE INTENTION OF SUGGESTING A MORAL ORDER OR A KIND OF SIGNIFICANCE IN LIFE WHOLLY DIFFERENT FROM ANYTHING GENERLLY ACCEPTED OR IMAGINED."

بریوسٹر اینڈ بریل کا یہ اقتباس ان کی کتاب "موڈرن ورلڈ فکشن سے ہے جس میں فنتاسی سے متعلق عالمی ناولوں پر بحث موجود ہے۔ ہمارے ادب میں کرشن چندر اور محمد خالد اختر اس ضمن میں بھی زیرِ بحث لائے جاتے ہیں۔ بالخصوص کرشن کے فنتاسیائی ناول تو اس کی اعلیٰ مثال ہیں۔

اتفاق سے اس سائنسی فنتاسی میں اس اخلاقی نظام کا تصور موجود ہے۔ مصنفہ کا کردار ڈاکٹر گار فلسفے کی اہمیت کا متلاشی ہے جس کے تحت انسانی قدروں کا احساس ہوگا اور دنیا سکون کا گڑھ ہوگی۔ اس ناول کی اسکیم میں جیسا کہ پہلے بھی حوالہ دیا جا چکا ہے۔ مذہب کی اہمیت بھی ہے۔ اس اعتبار سے ناول سائنسی فنتاسی سے متعلق ایک پرسکون دنیا جس میں اخلاقی نظام کی پاسداری ہو کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔

لیکن ناول کی فنی سطح خاصی کمزور ہے ناول کے کردار ایکشن ACTION سے زیادہ گفتگو میں ملوث نظر آتے ہیں جس سے قصے میں بھٹس پن پیدا ہو گیا ہے۔ مجموعی طور پر ناول میں خیالات کا بے پناہ اظہار ہے۔ اس سے پلاٹ کمزور ہو گیا ہے۔ ہنیری جیمس کرداروں کو پلاٹ پر فوقیت دیتا ہے لیکن یہ امر بھی مسلّم ہے کہ مضبوط کرداروں کا عمل ACTION خود بخود ایک پلاٹ بناتا چلا جاتا ہے۔ شوشوٹی صفدر کا تذکرہ کرتی ہے لیکن وہ کون ہے اور کہاں ہے پتہ نہیں چلتا۔ زوناشں کا کردار محض تذکرے سے مربوط ہے۔ پھر اخباروں سے اور کتابوں سے لیے گئے خیالات کا بے عمل ACTIONLESS اظہار بھی موجود ہے جس سے زندگی کا عمل کے ذریعے اظہار کچھ کمزور ہو گیا ہے۔ اکثر ناولوں میں خیالات و نظریات کا اژدہام بھی ملتا ہے لیکن یہ سب فطری انداز سے پیش ہونے کی بنا پر قصے میں جذب ہو جاتا ہے۔ خود قاری ان فلسفیانہ خیالات یا نظریات کو جاننے کے لیے ایک خاص سچوایشن SITUATION میں بے چین رہتا ہے۔ اس کی مثالیں "آگ کا دریا"، "اداس نسلیں"۔ "آنگن"۔ وغیرہ سے دی جا سکتی ہیں۔ ان خیالات کو جاننے کا مطلب یہ ہے کہ قاری اپنے شعور میں وسعت کا طلبگار رہتا ہے۔ اس طرح ناول نگار، قاری اور ناول کا ایک جاندار تکون TRIO پیدا ہو جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے یہ فنی کمزوری اس وجہ سے پیدا ہو گئی ہو کہ حجاب امتیاز

علی ایک خاص قسم کے عشقیہ و رومانی ناولوں سے اپنا رشتہ منقطع کرکے
خالصتاً ادبی ناول پر طبع آزمائی کر رہی ہوں۔ ویسے حجاب نے یہ ناول
لکھ کر اس امر کا یقین دلا دیا ہے کہ ان کے یہاں فکری سطح پر ایک ایسی
تبدیلی آئی ہے جو بذاتِ خود اہم ناولوں کی تخلیق کا باعث بن سکتی ہے۔
بشرطیکہ وہ اس سلسلۂ تخلیق کو آئندہ بھی جاری رکھیں۔

"قرۃ العین حیدر کے فکشن میں عورتوں کی دو قسمیں نظر
آتی ہیں۔ ایک چمپا اور نرملا کی طرح یہ بالکل تخیّل پرست اور مثالیث
پسند خواتین ہیں۔ جو کچھ اپنے آدرشوں اور کچھ اتفاقات یا مردوں
کی بے مروتی کے سبب ناکام ہوتی یا نامراد مرتی ہیں۔ بہرحال
یہ بہت ہی حجاب آمیز، پرسکون اور معصوم قسم کی خواتین ہیں۔"

ڈاکٹر عبد المغنی

مضمون: قرۃ العین حیدر کے نسوانی کردار کتاب: قرۃ العین حیدر کا فن

"میرا خیال ہے کہ "آخر شب کے ہم سفر" میں قرۃ العین حیدر
کے تمام کردار بشمول دیپالی سرکار ایک طرح کی PASSIVE
بیرونی اور باطنی حقیقت پسندی کے نمائندہ ہیں۔ آپ چاہیں تو
اسے اپنے کرداروں سے قرۃ العین حیدر کے معروضی فاصلے
کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں۔"

ڈاکٹر شمیم حنفی

مضمون ــــ "آخر شب کے ہم سفر کا کردار (دیپالی سرکار ایک جائزہ)
ماہِ نو ــــ دسمبر ۱۹۸۶ء

بہت دیر کردی

کبھی کبھار ناول پڑھتے ہوئے ذہن میں یہ سوال اُبھرتا ہے کہ ناول کو کیا چیز قابلِ مطالعہ اور دلچسپ بناتی ہے۔ ایک بڑا موضوع یا چھوٹے موضوع کا اچھا ٹریٹ منٹ؟ اتفاق سے دونوں باتیں صحیح نظر آتی ہیں یہ ضرور ہے کہ ٹریٹ منٹ بڑے چھوٹے موضوع دونوں سے مشروط ہے تاہم چھوٹے موضوع کے لئے یہ ازبس ضروری ہے اور اسی کے زور پر ناول میں تخلیقی دم خم پیدا ہوتا ہے اس سلسلے میں ہم "آگ کا دریا" اور "آنگن" کی مثال دے سکتے ہیں ایک کا موضوع اور پس منظر دونوں بڑے ہیں اور قرۃالعین حیدر کی صلاحیتیں اسے بڑا ناول بنا دیتی ہیں۔ ادھر خدیجہ مستور "آنگن" میں محدود پس منظر اور سیاسی و سماجی حوالے سے دو مختلف خاندانوں کی کہانی کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے قابلِ مطالعہ دلچسپ اور یادگار بنا دیتی ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی جیسے نقاد "آنگن" سے اس قدر خوش ہوتے ہیں کہ اسے فلسفے کے دائرہ میں لے آتے ہیں۔

> "جب آنگن مجھے پڑھنے کو دی گئی تو میں نے یہ دیکھنے کے لئے اسے پڑھا اور شروع ہی سے مجھے محسوس ہو گیا کہ اس میں ایک گھر کے جو واقعات بیان ہونا شروع ہوئے ہیں ان میں دلچسپی کے علاوہ ایک فلسفیانہ اور اشارتی تاثر بھی موجود ہے۔"

[مضمون ادب میں فلسفہ۔ رسالہ سیپ نمبر ۲ صفحہ ۲۳]

کچھ یہی کیفیت جواں مرگ ناول نگار علیم مسرور کے ناول "بہت دیر کردی" کی ساتھ ہے جسے بہت شہرت ملی۔ اس ناول کی شہرت کی داستان یہ ہے کہ رسالہ آہنگ (گیا۔ انڈیا) کے مدیر اعلیٰ کلام حیدری نے اس بھولے بسرے ناول پر ایک اداریہ سپردِ قلم کیا اور پڑھنے والوں کی توجہ اس کی جانب مبذول کرائی۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے اس کا نوٹس لیا جانے لگا۔ اس ناول کا موضوع طوائف اور اس کی جانب سے شریفانہ زندگی بسر کرنے کی خواہش کے گرد گھومتا ہے اردو ناول میں یہ موضوع امر ہے۔ قاری سرفراز حسین کے ناولوں جنہیں معروف نقاد ڈاکٹر احسن فاروقی طوائفوں کا سرسید کہتے ہیں اور "امراؤ جان ادا" اور چند اور ناولوں میں بھی یہ ٹھکرائی ہوئی عورت مختلف انداز میں جلوہ گر نظر آتی ہے۔ علیم مسرور کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اسے جدید دور کے تناظر میں مختلف انجام اور ایک مخصوص وژن کے ساتھ پیش کیا ہے نیز یہ کہ انہوں نے ڈرامہ کے عناصر تجسس اور تصادم اور نقطۂ عروج کی تکرار سے اس ناول کو انتہائی دلچسپ اور قابلِ مطالعہ بنا دیا ہے۔ سلطانہ ایک جدید طوائف ہے جسے بمبئی کا غنڈہ کریم استعمال کرتا ہے داؤد کو بمبئی میں بغیر عورت کے کھولی نہیں ملتی۔ اتفاق سے کریم نامی غنڈے سے اس کی مڈبھیڑ ہو جاتی ہے اور وہ چند دنوں کے لئے سلطانہ کو اسے دے دیتا ہے کہ وہ اسے بیوی کی حیثیت سے اپنے ساتھ لے جائے تاکہ اسے کھولی مل جائے کہانی کا یہی وہ پوائنٹ جو اسے ابھار کر کلائمکس تک بار بار لے جاتا ہے دونوں مصنوعی طور پر میاں بیوی کی حیثیت سے رہنے لگتے ہیں۔ سلطانہ جب آس پڑوس میں جاتی ہے تو اس کے سماجی رشتے مضبوط ہونے لگتے ہیں اسے گھریلو عورت یا بیوی کا ساتشہ آنے لگتا ہے۔ دُنیا رنگین ہونے لگتی ہے۔

---

*بہت دیر کردی۔ اتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ۔ انڈیا۔ (دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۳)

اور وہ وہ مخصوص خواب دیکھنے لگتی ہے جو ہر عورت دیکھتی ہے — پُرسکون گھر — اچھا شوہر — پیارے سے بچے — اور پھر آنے والے ادوار! پھر تصادم اور کلائمکس یوں پیدا ہوتا ہے کہ کریم سلطانہ کو واپس مانگتا ہے گو کہ داؤد کا رابطہ کائنات نامی پڑھی لکھی لڑکی سے ہو چکا ہے جو ناول نگار ہے اور خاصی ذہین ہے لیکن اس کے باوجود سلطانہ کے لئے اس کی کشش ختم نہیں ہوتی۔ یوں قصہ کا شیرازہ گاڑھا ہوتا جاتا ہے اور ایک ایسا لمحہ آتا ہے کہ جدائی کی گھڑی سر پر آجاتی ہے۔ کریم منٹو کے خراب کردار کی طرح اچھائی کی خاصیت کا بھی حامل ہے جس کی مثال اس کا داؤد کی وقت پر مدد ہے۔ لیکن اندر سے وہ خونخوار ہی ہے۔ زیادہ دیر ہونے کی صورت میں وہ داؤد کے ٹکڑے کر سکتا تھا۔ ناول میں جدائی کا منظر اس قدر جذباتی انداز سے تخلیق کیا گیا ہے کہ ہر قاری اس سے متاثر ہوتا ہے — یہ بالکل موت کا سا منظر ہے۔ جیسے کسی کے پیارے کو کفن پہنا کر قبرستان لے جایا جا رہا ہو اور آخری دیدار کرایا جا رہا ہو۔ مگر یہ کہانی کا خاتمہ نہیں ہے شاید قاری سمجھ رہا ہو کہ جدائی اس ناول کے لئے بہترین اختتام ہے۔ جب کہ ملاپ اور وہ بھی ایک شریف آدمی کا طوائف سے زندگی بھر کے ملاپ اس کا اختتام ہے اس کا ایک اختتام یہ بھی ہو سکتا تھا کہ سلطانہ روتی ہوئی کریم کے پاس چلی جاتی اور کائنات داؤد کو مل جاتی لیکن یہ روائتی اختتام ہوتا۔

ہو سکتا ہے اس اختتام پر خاصے لوگ جزبز ہوں اس لئے کہ آخر میں ایسی سچوایشن جس کی مختلف تعبیرات ہو سکتی ہوں ہمارے ادب میں عام ہے آخر "امراؤ جان ادا" کا خواب کہاں پورا ہوتا ہے؟ ماڈرن دور کی طوائف جو بنگلوں میں رہتی ہے اس انسٹی ٹیوشن یا ادارے کو جاری و ساری رکھتی ہے کیونکہ اس کے اور اس کی لڑکیوں کے

سامنے مسئلہ معاشی طور سے زندہ رہنے کا ہے۔ کچھ نقاد کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ عصمت فروشی کا ادارہ حقیقی معنوں میں پوری دنیا میں زندہ ہے، توانا ہے، اس لئے ناول میں اس کی کنٹی نیوٹی CONTINUITY پر بھرپور لگا دینا غیر ضروری امر ہے۔ یہ دلیل بے وزن نہیں لیکن مصنف کے احساس پر قدغن بھی تو نامناسب ہے۔ ہو سکتا ہے مصنف معاشرہ کی ایک منفی قوت (طوائف) اور ایک مثبت قوت (شریف مرد) کے ملاپ سے تعمیری زندگی کے احیاء پر زور دینا چاہتا ہو اور یہ بتانا چاہتا ہو کہ صرف اسی انداز سے یہ گھناؤنا ادارہ ختم کیا جا سکتا ہے۔ اس سے بڑھ کر کیا یہ دلیل نہیں دی جا سکتی کہ عصمت فروشی کا ادارہ انسانیت اور عورت دونوں کی سب سے بڑی تذلیل ہے؟ یہ عجیب پُراسرار اور حیرت انگیز اتفاق ہے کہ تحریک حقوق نسواں سے متعلق سرگرم عورتیں بھی اس گھناؤنے انسٹی ٹیوشن کے خاتمے کے لئے کوئی مؤثر اور پرخلوص تحریک نہیں چلاتیں۔ بس ان کا سارا زور اس بات پر صرف ہوتا ہے کہ عورت کو ہر قسم کی آزادی عطا کی جائے۔ اس لئے کہ وہ مظلومیت کا سمبل ہے۔ وہ ہر لحاظ سے مرد کے برابر ہے۔ چلئے۔ یہ سب کچھ تسلیم۔ لیکن کبھی یہ مطالبہ کیوں نہیں کیا جاتا کہ ایک اصلاحی منشور کے تحت اس گھناؤنے ادارے کا قصہ پاک کیا جائے۔ اس اعتبار سے علیم مسرور نے محض ناول نگار کا فریضہ ہی انجام نہیں دیا ہے بلکہ ماہر نفسیات کی طرح عورت کی روح کو بھی ٹٹول کر دیکھا ہے کہ طوائف کیا چاہتی ہے؟ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک چھوٹی سی لڑکی گھر بناتی نظر آتی ہے یعنی خدا نے اس کی ذات میں گھر بنانے کی جبلت ودیعت کی ہے تو پھر یہ ادارہ آج زندہ کیوں ہے؟ علیم مسرور نے اس لحاظ سے بھی قابل داد ہیں کہ وہ ابتدائی ناول نگاروں کی تقلید نہ کرتے ہوئے ناصحانہ انداز نہیں اختیار کرتے ان کے یہاں ناول میں موجود قصہ ہی دبی زبان سے قاری پر اس ادارے کے گھناؤنے پن اور انسانیت اور عورت

دشمنی کے تاثر کو واضح کر دیتا ہے یہ بات اس لئے کہی جا رہی ہے کہ آج کا نقاد ناول میں ناصحانہ باتوں کو ناپسند کرتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ ناول نگار کسی خاص تاثر کو براہ راست ہم تک منتقل نہ کرے بلکہ اس کا قصہ خود اس تاثر کو اس کے ذہن میں جاگزیں کر دے۔

اس ناول میں ایک اور پہلو بھی قابلِ ذکر ہے اور وہ ہے غنڈے کریم کا ایک مقابلے میں پولیس کی جیپ کے نیچے آکر جہنم رسید ہو جانا۔ پہلی نظر میں یہ فلمی منظر نظر آتا ہے۔ لیکن جب حقیقت پسندانہ طور پر اس کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ پولیس مقابلوں میں غنڈے یوں بھی مارے جاتے ہیں۔ یہاں اتفاق سے وہ اس وقت مرتا ہے جب کہ سلطانہ داؤد سے بچھڑنے والی ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ یہ سچوایشن SITUATION ناول نگار نے اس خاص مقام پر ٹھونسی ہے اس کا جواب یہ دیا جا سکتا ہے کہ کبھی کبھار قدرت بھی کرداروں کی مدد کو آتی ہے۔ ہر انسان کی زندگی میں ایسے اتفاقات ظہور پذیر ہوتے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ اس طرح مجموعی لحاظ سے یہ ناول معاشرتی حقیقت نگاری کے تقاضے پورے کرتا ہے اور معاشرہ کے دو ناسوروں — ادارہ عصمت فروشی اور سماج دشمن عناصر پر شدید وار کرتا ہے۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ اس کا بھیم طوائف کے دل میں بسی شریفانہ زندگی بسر کرنے کی خواہش کا احاطہ کرتا ہے اور باقی باتیں ضمنی نظر آتی ہیں۔

"بہت دیر کر دی" کی مطالعیت READABILITY کا سبب اس کا سادہ مگر دلنشین اسلوب ہے جس میں فلسفیانہ موشگافیاں نہیں ملتیں۔ بس ایک مخصوص وژن ہے جس میں یہ رمز پوشیدہ ہے کہ ہزاروں سال موجود عصمت فروشی کے ادارے کا خاتمہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح

ناول نگار سوچتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر کوئی بھی اصلاحی منشور تیار کیا جا سکتا ہے۔ جیسے بوڑھی طوائفوں کے لئے تحفظ اور رہائش کا بندوبست اور نوجوان طوائفوں کو تائب کرا کے انھیں ایسے افراد سے رشتۂ ازدواج میں منسلک کرنا جو اس بارِ گراں کو رضاکارانہ اور خدا ترسی کے جذبے کے تحت اٹھالیں اور ان افراد کے لئے بھیانک ترین سزائیں مقرر کرنا جنھوں نے باقاعدہ اس ادارے کو زندہ رکھا ہوا ہے۔

اس ناول کے مطالعاتی اور دلچسپ اسلوب کے بارے میں مزید یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی زیادہ تر جزئیات خاصی پرکشش اور فطرت سے قریب ہیں۔ ماجرے کا ایک بہتا ہوا دریا ہے جس کے ساتھ پڑھنے والا چلتا رہتا ہے۔ ناول اور ڈرامہ کا ایک فیچر جس کا تعلق — اب کیا ہو گا؟ — سے ہے اس میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ علیم مسرور کو یہ کریڈٹ یقیناً جائے گا کہ انہوں نے ایک پامال موضوع پر ایک دلچسپ ناول لکھ کر اردو ادب میں اپنی جگہ بنالی۔

"تذکرہ" اس اعتبار سے "بستی" کی توسیع ہے کہ اس میں ماضی اور حال کو نسبتاً کشادہ کینوس پر ایک دوسرے کے روبرو لا کھڑا کیا گیا ہے مگر "بستی" کی نسبت اس میں ابعاد زیادہ ہیں فنی انضباط بہتر ہے زمانوں اور انسانوں کو ایک نسبتاً زیادہ وسیع تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ انتظار حسین کا یہ ناول یقیناً اس قابل ہے کہ اسے اردو کے چند چوٹی کے ناولوں میں شمار کیا جائے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا

مضمون : "انتظار حسین کا تذکرہ"

رسالہ : کتاب نما - دہلی - دسمبر ۱۹۸۷ء

لہو کے پھول

پریم چند کے "گئو دان" کو ترقی پسندانہ فکر اور اسلوب کے حوالے سے اگر وسیع و عریض شکل میں دیکھنا ہو تو حیات اللہ انصاری کے ناول "لہو کے پھول" کا مطالعہ ضروری ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ ۱۹۴۹ میں منظرِ عام پر آنے والے اس ضخیم ناول کی کہانی دو ہزار چھ سو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس ناول میں کرداروں کا ہرا بھرا جنگل آباد ہے جس میں امر سنگھ چیتا، مدن لعل، فرخ، فریدہ، راحت رسول اور دیگر بے شمار کرداروں کے ناتے سے آدھی صدی کی ہنگامہ خیز و تغیر آمیز سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی زندگی کی عام طور پر حقیقت پسندانہ عکاسی کی گئی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس میں پورا عالم انسانیت سما گیا ہو۔ کرداروں اور واقعات کے اس جنگل میں محبت، جنس، قربانی، عبادت و ریاضت، انسانی جد و جہد، ایثار، اخلاص، منافقت، ریاکاری۔ غرض کہ ہر ہر مثبت و منفی انسانی جذبہ سمیٹ لیا گیا ہے اور وہ بھی کچھ اس طرح کہ اس قدر وسعت سے ہمکنار انسانی زندگی کی تصویر کشی میں وحدت تاثر کامیابی سے برقرار رہا۔ پورے ناول میں ایک ہمہ گیر انسانی زندگی آگ و خون کے دریا پر بہتی چلی جا رہی ہے۔ واقعات میں سے واقعات پھوٹ رہے ہیں اور ماجرے کی روانی میں فرق نہیں آ رہا ہے۔ اس طرح ایک طویل دور کی لاتعداد

واقعات سے بھرپور کہانی ایک مضبوط پلاٹ کا فطری جزو بن گئی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حیات اللہ انصاری کلاسیکل طرزِ فکر کے حامل فنکار ہیں جو ناول کو آغاز، ابھار، اٹھان، نقطہ عروج، ردِ نقطہ عروج اور خاتمے کی ڈوری سے باندھتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں ماجرا ابلاغ کی شاہراہ پر چلتا ہے۔ وہ تجسس کے عنصر کو ہر باب میں بھڑکاتے چلے جاتے ہیں۔ کردار یوں ڈوبتے ابھرتے ہیں جیسے کہ زندگی کے اسٹیج پر اپنی کتھا سنانے کے فریضے کو انجام دے رہے ہوں اور ایک منظر سے کئی منظر برآمد ہوتے چلے جاتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری کو جزئیات نگاری پر مکمل عبور حاصل ہے۔ انہوں نے تاریخ کے پچاس سالہ دور میں برپا ہونے والی تمام اہم تحریکوں نیز انسانی جذبوں کو گرفت میں لیا ہے، خواہ تحریکِ خلافت ہو یا تحریکِ آزادی، خواہ کانگریس کی جدوجہد ہو یا مسلم لیگ کی تقسیم ہند کی جدوجہد، خواہ مذہبی کرداروں کی منافقت یا ریاکاریاں ہوں یا کمیونسٹوں کی نظریاتی جنگ، خواہ سادھوؤں کی زندگی ہو یا زندگی کے محاذ پر ڈٹے رہنے والے افراد کی پیٹ کی آگ بجھانے اور ظلم و استحصال کے خلاف ڈٹے رہنے کے جذبے کی کہانی ہو۔ خواہ دہشت پرستوں کی مجنونانہ کارروائیوں کا بیان ہو یا آدرشی رہنماؤں کی مصائب سے بھرپور حکایت ہو، خواہ قربانی و ایثار کے جذبے سے لیس عورتیں ہوں یا دولت کے پیچھے بھاگنے والی مکار و چالاک عورتیں، خواہ مذہبی منافرت پھیلانے والے لوگ ہوں یا قومی یکجہتی و انسانیت

کے مقاصد کے لیے لڑنے والے سماجی کارکنان ہوں، خواہ دیہی معاشرت سے جڑے ہوئے ہوری کی طرح کے امر سنگھ اور چیتا جیسے عظیم کرداروں کی درد بھری داستان ہو یا عظیم آدرشوں کے لیے لڑنے والے فرخ، فریدہ، راحت رسول اور دوسرے غیر مسلم کردار ہوں، خواہ گاندھی اور نہرو ہوں یا قائد اعظم یا ان کے ساتھی ۔ غرض یہ کہ بیسویں صدی کے اس دور کا احاطہ کیا گیا ہے جو آزادی ہند اور تقسیم ہند کی سرحدوں پر قاری کو لاکر چھوڑتا ہے اور وہاں سے نئے سوالات نہیں اٹھاتا جو کہ اس قسم کے ہو سکتے تھے کہ کیا آزادی ہی منزل تھی یا ایک عظیم منزل تک پہنچنے کا ذریعہ یا پڑاؤ ؟ آزادی کے بعد انسانوں کے نصیبوں میں ان کے خوابوں کی تعبیر ہے کہ نہیں ؟ گو کہ ۱۹۴۹ء تک لوگوں نے اپنے آدرشوں کو ریزہ ریزہ ہوتے دیکھ لیا تھا ۔ تاہم حیات اللہ انصاری ایسے سوالوں سے نہیں الجھتے بلکہ سماجی و معاشرتی خوابوں کی تکمیل کے لیے انسانوں کی عظیم جدوجہد کو سلام پیش کرتے نظر آتے ہیں ۔ ان کے نزدیک غلامی سے آزادی بذاتِ خود بلند و بالا آدرش ہے ۔ اس مرکزی خیال سے وہ کامیابی سے گزر گئے ہیں ۔ ویسے بھی مستقبل کیا ہوگا جیسے سوالات ناول نگار عام طور پر پڑھنے والے پر چھوڑ دیتا ہے ۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ ناول میں کچھ ایسے علامتی اشارے مل جائیں جو خاص نتائج اخذ کرنے میں مدد دیں جیسے کہ ای ایم فورسٹر E.M.FORSTER کے ناول " اے پیسیج ٹو انڈیا " A PASSAGE TO INDIA سے یہ اخذ کرنے میں دشواری نہیں ہوتی تھی کہ برِ صغیر

آتش فشاں کے دہانے پر ہے اور کسی بھی وقت یہ دونوں قومیں علیحدہ ہو جائیں گی۔ اتفاق سے حیات اللہ انصاری کانگریسی ہیں اور انہوں نے اس کے آدرشوں کے حصول کے لیے خاصا کام کیا ہے اس لیے ناول میں کہیں کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے گاندھی اور نہرو کی بلند قامتی اور عظمت کو ظاہر کرنے کے لیے خصوصی جذبے سے کام لیا ہے اور مسلمانوں کے رہنما قائدِ اعظم کے سلسلے میں خاصی سرد مہری سے کام لیا ہے۔ اس کے لیے دو مثالیں کافی ہیں۔

"لیکن بلوائیوں میں کچھ نوجوان بھی تھے جن کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ وہ ہندو سنبھا کے والنٹیئر تھے۔ وہ بگڑے:

"جواہر لعل جی۔ آپ چلے جائیے"۔

"میں نہیں جاؤں گا"۔

"ہم آپ کی آگیا نہیں مانیں گے"۔

"لیکن آگے بڑھنے کے لیے تمہیں میری لاش پر سے گزرنا ہوگا"۔

"گاندھی جی کی تحریک کی واپسی ایسی دل شکن نہ تھی جتنی کہ ان کی معذرت جو انہوں چورا چوری کے حادثے پر پیش کی تھی۔ اس میں ایک ایسا اخلاقی فلسفہ تھا جسے لوگ نہ تو سمجھ سکے ہیں اور نہ سمجھا سکتے ہیں"۔

ان مثالوں سے واضح ہو گیا ہوگا کہ حیات اللہ انصاری نے اپنے سیاسی لیڈروں کو عقیدت کی نگاہ سے دیکھا ہے لیکن ان کے مخالف لیڈروں کو جو کہ آزادی کے حوالے سے ایک دوسری قسم کی تحریک چلا رہے تھے اور جس میں ایک مخصوص قوم کے جذبات و احساسات شامل تھے اس کے معروضی جائزے میں انہوں نے اس غیر جانبداری کا مظاہرہ نہیں کیا جس کا حیرت انگیز طور پر انہوں نے فرقہ وارانہ فسادات کے سلسلے میں کیا ہے۔ پورے ناول میں انہوں نے مذہب و سیاست سے قطع نظران تمام قوتوں کو بے نقاب کیا ہے جو فرقہ وارانہ فسادات کی ذمہ دار تھیں۔

دراصل جب نظریات، عقیدتیں اور وابستگیاں ادیب کے آڑے آ جائیں تو حقیقت پسندانہ رجحان کو قائم رکھتے ہوئے بھی جانبداری جھلک ہی جاتی ہے۔ ادیب بھی انسان ہے۔ وہ اپنے نظریات اور وابستگیوں سے کس طرح پیچھا چھڑائے؟ یہ سوال روزِ حشر تک دوہرایا جاتا رہے گا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ سو فیصد حقیقت کا اظہار فکشن میں ناممکن ہے۔ ہمیں ادیب کے تھوڑے ذہنی تحفظات کو تنقید کی زد میں لانے کے باوجود قبول کرنا ہی ہوگا اس لیے حقیقت بھی قاری کے لیے اضافی RELATIVE ہوتی ہے۔ امریکہ کے یہودی ناول نگاروں کا یہودیوں پر ہونے والے مظالم PERSECUTION OF JEWS کا ایسا اثر ہے کہ وہ اس کے اثرات HANGOVER سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتے لیکن ان میں سے کوئی ایسا ناول مشکل ہی لکھ پائے گا جس میں اسرائیل کی ماضی وحال کی صیہونی قیادتوں پر تنقید کرتے ہوئے بے گھر فلسطینیوں کو مظلوم

اور یہودیوں کو ظالم دکھایا گیا ہو! اور اگر ایسا ناول وجود میں آ جائے تو اسے مغربی دنیا کے فکشن کا معجزہ ہی قرار دیا جائے گا۔

"لہو کے پھول" میں صحافیانہ طرزِ اظہار کی بھی کئی مثالیں ہیں۔ ویسے تو عام طور پر کرداروں کو ان واقعات کا لازمی حصہ بنا کر ہی پیش کیا گیا ہے جو اب بیسویں صدی کے اوائل سے لے کر آزادی اور اس کے چند سال بعد تک کی سیاسی و معاشرتی تاریخ کا حصہ ہیں اور عام طور پر اخباری خبروں یا واقعات کو تبصروں یا بیانات کے ذریعے منعکس نہیں کیا گیا ہے لیکن کہیں کہیں بیانیہ اور مکالمے کے ذریعے ان حقائق کا بھی بیان ہے جو کردار کے ایکشن ACTION سے متعلق نہیں ہیں بس کسی حقیقی واقعے کی اطلاع تک محدود ہیں۔ اس کی مثال یہ ہے:

> "بھگت سنگھ نے جان قربان کر دی ملک کے لیے اور رام پرشاد سمبلی اور اشفاق اللہ مادرِ وطن کے راگ الاپتے ہوئے پھانسی کے تختے پر چڑھ گئے۔"

صحافیانہ طرزِ اظہار کی یہ مثال یا ایسی دوسری مثالیں عموماً حیات اللہ انصاری نے کرداروں کے ایکشن ACTION کے عقب میں رکھی ہیں اور کوشش کی ہے کہ برِ صغیر کی آدھی صدی کی ہنگامہ خیز زندگی کو کرداروں کے عمل ہی کے ذریعے پیش کیا جائے۔ شاید اسی وجہ سے یہ ناول برِ صغیر کی تاریخ کا ایک قابلِ ذکر افسانوی دستاویز FICTIONAL DOCUMENT بن گیا ہے جس کا

کریڈٹ اس کردار نگاری کو جاتا ہے جس کا فنی مظاہرہ حیات اللہ انصاری نے کیا ہے۔ کردار نگاری کی صحیح صفت یہ ہوتی ہے کہ ہر وہ کردار جو قاری نے دیکھا یا نہ دیکھا ہو وہ یہ محسوس کرے کہ وہ مجہول یا غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی و اصلی ہے اور یہ کہ وہ جس طرح شاہراہ زندگی پر متحرک ہے اسے ایسا ہی ہونا چاہیئے یا یہ کہ وہ یعنی قاری خود بھی اگر اس کی جگہ ہوتا تو اسی طرح اپنا رول انجام دیتا۔ اس اعتبار سے امر سنگھ اور جیتیا اگر ایک طرف ہوری اور دھنیا وغیرہ کی یاد دلاتے ہیں اور برِّ صغیر کے دیہی کرداروں کی مظلومیت اور قربانی کی علامت کو واضح کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ آج کے دیہی کرداروں کی حقیقی نفسیاتی خصوصیات کی جانب توجہ مبذول کراتے ہیں۔ آدرشوں کی خاطر عیش و آرام اور بلند حیثیت STATUS کو ٹھوکر مار کر نظام کی تبدیلی کے لیے شر کی قوتوں سے لڑنے والے راحت رسول جیسے کرداروں سے ماضی اور حال دونوں بھرے پڑے ہیں۔ فرخ اور فریدہ جیسے بے آسرا کردار جو استحصالی قوتوں اور ان کے بنائے ہوئے نظام کو پاش پاش کرنے کا عزم رکھتے ہیں، آج کی دنیا میں قریہ قریہ پائے جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی اکثر کردار ہمارے جانے پہچانے ہیں اور داخلی و خارجی محاذوں پر حقیقی انسانی رویوں کے عکاس ہیں۔ یہ تمام رویّے آپس میں مربوط ہو کر ایک طویل عرصے کی تاریخی، سیاسی اور معاشرتی کہانی کی تشکیل کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ زندگی کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا ایک سمندر ہے جسے حیات اللہ انصاری نے تاریخ و سیاست کی چٹانوں کے

درمیان سے گزارا ہے۔

جہاں تک ان کے اسلوب کا تعلق ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر اس میں پریم چند کے "گئودان" کی جھلک ملتی بھی ہے تب بھی اسے اس کی ہوبہو نقل سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا اس لیے کہ حیات اللہ انصاری کے اس ناول اور "گئودان" میں تقریباً چونتیس سال کا فاصلہ ہے۔ وقت کا عنصر "لہو کے پھول" میں زیادہ وسیع ہے۔ پھر اس عرصے میں عزیز احمد قرۃ العین حیدر، احسن فاروقی، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، عصمت چغتائی وغیرہ اپنے وقت یا دور کے اسلوب کو زیادہ رواں، زیادہ شستہ اور زیادہ قابلِ مطالعہ READABLE بنا چکے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اثرات حیات اللہ انصاری نے بھی قبول کیے ہوں گے اس لیے کہ وہ بھی اسی راہ کے مسافر ہیں لہٰذا ان کے یہاں فطری طور پر ارتقائی منزل کا تعین ہوا۔ پھر یہ کہ اس ناول کے اسٹرکچر میں کردار بھی زیادہ ہیں اور متنوع صورتِ حال میں متنوع رویوں کے عکاس ہیں۔ اس اعتبار سے جبکہ سیاسی تاریخ کا احاطہ بھی کرنا مقصود ہو تو اسلوب میں بھی وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے ناول کا کینوس اس امر کا متقاضی تھا کہ ہمہ گیر انسانی جدوجہد کے خاکوں میں زیادہ رواں اسلوب کے رنگ بھرے جائیں تاکہ تقریباً نصف صدی اپنے پورے حسن اور اپنی اندرونی و بیرونی سفاکیوں کے ساتھ ابھر آئے۔ اس لحاظ سے حیات اللہ انصاری کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان

کے یہاں ماجرا تیز رفتاری کے ساتھ بھرپور بیانیہ اور مکالماتی قوت سے تخلیق در تخلیق ہوتا رہتا ہے اور محض چند صورت ہائے احوال کو چھوڑ کر ان کے یہاں لاتعداد واقعات ناول کے تھیم THEME کی مطابقت میں رونما ہوتے ہیں اور کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ بھرتی کے واقعات ہیں۔ آج کے دور میں بھی جبکہ ناول کا کینوس مختصر سے مختصر ہوتا جارہا ہے قاری اتنی سکت رکھتا ہے کہ اسے ایک بار بور ہوئے بغیر پڑھ سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول میں خیال کے مقابلے میں واقعہ کی حکمرانی ہے جو انسان کی اس جبلت پہ پورا اترتا ہے جس کے تحت اس نے ابتداء میں کہانی سننے سے جمالیاتی مسرت حاصل کی پھر پڑھ کر یہ لطف اٹھایا اور آج ٹیلی ویژن پر واقعہ کو ایکشن ACTION کی شکل میں دیکھ کر وہ اسی مسرت سے ہمکنار ہوتا ہے۔ حیات اللہ انصاری فکشن کی معروف تیکنیک یعنی ایکشن ACTION در ایکشن کے عمل اور تمام کرداروں کی ذاتی کہانیوں کو مرکزی قصے سے مربوط کر کے وحدتِ تاثر کی مدد سے ایک سادہ، رواں اور مطالعاتی اسلوب کو جنم دیتے ہیں۔ غالباً یہ ایک ایسا ناول ہے کہ اگر اس میں حیات اللہ انصاری کو اختصار کے مرحلے سے گزارنے کی مجبوری درپیش ہوتی تو شاید وہ ہر قسم کی مصلحت کو بالائے طاق رکھ کر اپنے اس پروجیکٹ سے ہی اپنے تعیم کی حرمت کی خاطر دستبردار ہو جاتے! واضح رہے کہ نصف صدی میں برپا ہونے والی سیاسی، سماجی، معاشرتی اتھل پتھل

کی منظر کشی کے لیے بے تحاشہ واقعات ازلبس درکار تھے جن کی منظر کشی کے مرحلے سے وہ بخوبی گزر گئے اور ان کا ناول جیسا کہ پہلے بتلایا جا چکا ہے کہ ہمارے ناول کی دنیا کا ایک قابلِ ذکر افسانوی دستاویز بن گیا اور تاریخ برصغیر کے حوالے سے ناولوں کے مطالعے کے ضمن میں "اداس نسلیں" "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" "آنگن" "نئے چراغ نئے گلے" "تلاشِ بہاراں" وغیرہ کے ساتھ اس کا تعلق پیدا ہو گیا۔ شاید کچھ نقادوں کو متذکرہ ناولوں سے اس ناول کا تعلق بے محل نظر آئے گا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس ناول کی بھی تحریکِ آزادی اور تقسیم ہند کے تناظر میں اپنی اہمیت ہے۔ گو کہ اس میں کوئی فلسفہ طرازی نہیں اور نہ آج کے پرآشوب دور والے حیات و موت کے لاینحل گورکھ دھندیائی سوالات ہیں۔ سوائے اس کے کہ انسان غلامی و جبر کے خلاف جد و جہد کے دوران ایک بہتر مستقبل کے لیے اپنے وجود سے قربانی طلب کرتا نظر آتا ہے۔ اس کی آزادی کے حوالوں سے چھوٹی چھوٹی خوشیاں ہیں جو اس کے محفوظ مستقبل کی ضامن بن سکتی ہیں اور اس سے زیادہ اس کا کوئی مطالبہ نہیں۔ حیات اللہ انصاری کے اہم و غیر اہم کردار اپنی جد و جہد کے نتیجے میں اس منزل تک پہنچ بھی جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے ناول کا محسوساتی لہجہ رجائیت پر مبنی ہے جو کہ بہتوں کے نزدیک آج بھی ایک قابلِ قبول فنی قدر ہے۔

ایوانِ غزل ـــ ایک مطالعہ

باشعور افسانہ نویس اور ناول نگار جیلانی بانو کا ناول "ایوانِ غزل" ۱۹۷۶ء میں منظرِ عام پر آیا جو آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد تک کے چند سالوں تک کی حیدر آبادی تہذیب کا معروضی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ اس ناول میں ایک ایسی تہذیب کے زوال کو موزائیک کے ٹکڑوں کی صورت میں بیان کیا گیا ہے کہ جس کے بغیر برِّ صغیر کی معاشرتی و سیاسی تاریخ نا مکمل ہے۔

تہذیب کی شکستگی اور زوال ہمارے ناول نگاروں کا محبوب موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں عزیز احمد کا نام نمایاں ہے لیکن اسی کے ساتھ ڈاکٹر احسن فاروقی اور چند دیگر ناول نگار بھی اس موضوع کے ٹریٹ منٹ TRE-ATMENT میں قابلِ ذکر مقام رکھتے ہیں۔ عزیز احمد کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" حیدر آباد دکن کی تہذیبی زوال آمادگی کا کامیاب نوحہ ہے لیکن اپنے کینوس میں یہ "ایوانِ غزل" کے مقابلے میں مختصر نظر آتا ہے اس لیے کہ اس میں محض جنس پرستی، سماجی ریاکاری، زندگی میں بے سمتی اور گھریلو رشتوں میں شکست و ریخت اور ان تمام منفی اعمال کے نتیجے میں ابھرنے والے روحانی خلا ہی کو ایک مشترک عقیم THEME کی حیثیت سے برتا گیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول "شامِ اودھ" کی موضوعاتی اہمیت محض اودھ کے تہذیبی زوال ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے نزدیک وضع داری کے خاتمے اور نئی اقدار کا طلوع ہونا ایک المیہ سے کم نہیں گو کہ وہ نواب ذوالفقار علی خاں کی وضعداری کے بطن میں پنہاں کور چشمی، رجعت پسندی اور روشن خیالی

کی عدم موجودگی کے احساس کو بھی پس منظر کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ تاہم "شامِ اودھ" کا کینوس بھی تہذیبی حوالوں سے "ایوانِ غزل" سے چھوٹا ہے۔

"ایوانِ غزل" کا کینوس مذکورہ ناولوں کے مقابلے میں اس لحاظ سے وسیع تر ہے کہ واحد حسین کے دولت کدے "ایوانِ غزل" کو حیدرآباد کی تہذیب کی علامت کی حیثیت سے دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔ واضح رہے کہ علامت انتہائی گہرائی وگیرائی سے متصف تکنیک میں بھی برتی جا سکتی ہے بالخصوص ناول میں جو ایک عہد یا لاتعداد زمانوں کے ماجرے کو اپنے اندر سمونے کی قوت سے مالا مال ہے۔ اس سلسلے میں ہم قرۃ العین حیدر کے شہرۂ آفاق ناول "آگ کا دریا" کی مثال دے سکتے ہیں جو ڈھائی ہزار سال کی تاریخ سے منسلک تقریباً تمام ہی بڑے بڑے شعبہ ہائے حیات کے کرداروں کا احاطہ کرتا ہے۔ یہاں "آگ کا دریا" ایک سے کہیں زیادہ تہذیبوں کو جنم لینے، بننے اور مسمار ہو کر دوبارہ ایک نئی تشکیل میں ابھرنے کے حوالے سے یقیناً "ایوانِ غزل" سے یقیناً آگے بڑھ جاتا ہے۔ تاہم "ایسی بلندی ایسی پستی" اور "شامِ اودھ" سے تقابل میں "ایوانِ غزل" زیادہ وسعت کا حامل ہے۔ اس لیے کہ "ایوانِ غزل" کے وسیع علامتی منظر نامے کے زیریں رو کے طور پر خاصے اہم تاریخی واقعات اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ ناول میں قصہ واحد حسین سے شروع ہوتا ہے جو "ایوانِ غزل" کے مکین کی حیثیت سے اپنے ہاتھوں سے نکلتے اور پھیلتے ہوئے وقت کی خستہ سامانیوں کے جال میں گرفتار ہیں۔ وہ وضعدار ہیں اور گل وبلبل والی شاعری کر کے دل بہلاتے ہیں۔ وہ قدیم خیالات کے مالک ہیں اور اپنے بھائی احمد حسین کی جائیداد پر نظریں جمائے بیٹھے ہیں مگر تقدیر ان کے عقب میں چلتی ہوئی اکو وقت احساسِ محرومی کا شکار بنا دیتی ہے جب ان کے بھائی احمد حسین کے یہاں لونڈی سے نصیر حسین پیدا ہوتے ہیں۔ وہ عیال دار شخص ہیں اور ان کے بیٹوں اور بیٹیوں سے جو اولادیں ہوتی ہیں وہ ناول کا غالب حصہ ہیں اس لیے

کہ وہ ہی قدیم کو جدید سے ممیز کرتی ہیں۔ اور ان کی زندگیوں کے سفر میں فرسودہ و گھناؤنی گھریلو روایات و رسوم، وہم و توہمات، مشترکہ کلچر کے مسائل، سوچ کی بوسیدگی، استحصال زدہ عورتوں کی ذہنی گھٹن اور اس دائرے سے نکل جانے کی خواہش اور نئی نسل کے انقلابی خیالات اور اس کے افکار و اعمال سے پیدا شدہ اچھے برے نتائج کی دھمک ہمیں ان کے ذریعہ ہی سنائی دیتی ہے لیکن ناول میں زیر یں رو اسے زیادہ با معنی بناتی ہے اور اس کے کینوس کو وسیع تر بناتی ہے۔ اس کی مثالیں اشتراکی و انقلابی ذہن رکھنے والے کرداروں سنجیوا، قیصر اور واحد حسین کے داماد حیدر علی خاں میں پائی جاتی ہیں۔ ذرا آگے بڑھیں تو ہمیں تلنگانہ تحریک کا عمل دخل نظر آئے گا۔ دوسری جنگ عظیم کے خاتمے کے سائے ہندوستانی سیاست پر پڑتے نظر آئیں گے۔ تحریک آزادی اور انگریز دشمنی کے ناقابلِ فراموش واقعات ملیں گے۔ جلیانوالہ باغ سے متعلق قتل و غارت گری کا حوالہ ملے گا، نظام کی فوج پر انقلابیوں کے حملے کی مکافاتِ عمل کے نظریہ کے تحت معنویت کا ادراک ہوگا، ہندو مسلم فسادات اور دیگر شورشوں اور انتشار سے مملو واقعات کے پس منظر میں چھپے خوفناک چہرے نظر آئیں گے، ہندوستان کے سیاست دانوں کا الحاق پر اصرار اور اتحاد بین المسلمین کی عملی کارروائیوں اور سقوطِ حیدر آباد دکن کا فسانہ پڑھنے کو ملے گا اور ساتھ ہی حضور نظام کی بے عملی اور بے بسی اور نتیجے کے طور پر صدیوں کے جمے جمائے معاشرے کی بربادی اور انہدام کی آواز بھی سنائی دے گی۔ یہ اور اس جیسے دوسرے واقعات کو جیلانی بانو نے محض بیانات کے سہارے نہیں بلکہ ایکشن کے توسط سے آشکار کیا ہے جو کہ کامیاب فکشن کی نشانی ہوتی ہے۔ انہوں نے اتنے بڑے سیاسی و معاشرتی واقعات کو اس تاریخیت کے وژن VISION کے ذریعے ناول کا حصہ بنایا ہے جس سے متعلق نقاد جارج اسٹائنر GEORGE STEINER نے کہا تھا کہ ناول نگار اور مورخ آپس میں فرسٹ کزن ہوتے ہیں۔ خود ہمارے

عہد کے فکشن کے نقاد اور ناول نگار ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی تو کہا تھا کہ ناول نگار ایک سماجی مورخ ہوتا ہے لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ جیلانی بانو کا سماجی شعور اپنے عہد کے المیئے کو ایک خاص علاقے کے حوالے سے تاریخی شعور کے تابع کر کے دیکھتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ ناول نگار سچائی کا اظہار کرتا ہے اور یہ سچائی ہی اس کا وژن ہوتی ہے۔ یہ ہی اس کی بصیرت اور گہرائی نظر و فکر کو ظاہر کرتی ہے۔ جیلانی بانو کے یہاں ماجرا اور اس سے جڑے ہوئے کردار جہاں واقعاتی سطح پر ایسی سچائیوں کا اظہار کرتے ہیں وہاں وہ خود بھی ایسے حقائق کی جانب اشارے کر جاتی ہیں جو قاری کے ذہن کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ مثلاً مشترکہ ہندو مسلم کلچر کا پہلو کچھ اس انداز سے سے سامنے آتا ہے

لے " چیچک کی وبا پھیلتی تو مسلمان عورتیں دیوی پر چڑھاوے چڑھاتی تھیں اور درگاہوں کے عرس میں ہندوؤں کی جانب سے نذروں کے خوان آتے۔ بی بی کے علم پر مسلمانوں سے زیادہ ہندوؤں کی جانب سے شربت کی سبیل لگتی چاندی کے چاند اور پنجے چڑھائے جاتے۔ رمضان میں ہندوؤں کے یہاں سے مسجدوں میں افطاری بھیجی جاتی تھی۔ ریاست میں ہر مسلمان تلگو جانتا تھا۔ تمام ہندو لڑکے اردو میڈیم سے پڑھتے تھے مگر انہیں کبھی مادری زبان کی جانب سے خطرہ نظر نہیں آتا تھا کیونکہ ابھی ان کے دلوں میں نفرت کی ایسی آگ نہیں بھڑکی تھی جو خلوص کے ہر پھول کو جلا ڈالتی۔"

لے "ایوانِ غزل" ناولستان جامعہ نگر دلی ۲۵ ۱۹۷۶ء صفحہ ۔ ۱۰۹

اس اقتباس کے آخر میں یہ کہنا کہ ابھی لوگوں کے دلوں میں شک اور نفرت کی وہ آگ نہیں بھڑکی تھی جو خلوص کے ہر پھول کو جلا ڈالتی۔ صاف اس حقیقت کا اظہار ہے کہ حیدرآباد دکن کی تہذیبی اتھل پتھل میں خلوص کے پھول جل گئے اور نفرتوں کا سیلاب اچھی روایات اور انسانوں کے درمیان برادرانہ تعلقات کی اقدار کو بہالے گیا۔ اس پس منظر میں حضور نظام کے بارے میں ان کے یہ الفاظ معنویت سے بھرپور ہیں۔

[1] "حضور نظام دنیا کو بڑی لاپرواہی سے بڑی حقارت سے دیکھتے تھے مگر خوبصورت چہرے کو دیکھتے ہی ریشہ خطمی ہو جانا ان کے خمیر میں داخل تھا۔"

اس اقتباس کے لیے جیلانی بانو نے یہ واقعہ شامل کیا ہے کہ نظام صاحب نے واحد حسین کی ایک روشن خیال اور بے باک لڑکی چاند کو پسند کرکے اپنے ایک منظورِ نظر صاحبزادے کے لیے منتخب کرلیا۔ لیکن اصل بات یہاں یہ ہے کہ مصنفہ نے حضور نظام کے خمیر کی جانب ایک مؤثر طنزیہ اشارہ کیا ہے۔ جو آگے جاکر ایک حزنیہ سچوایشن SITUATION کا روپ دھارلیتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ سقوطِ حیدرآباد کی طرف ہے:

[2] "ہر طرف سسکیاں اور آنسو تھے۔ ہزاروں افراد جنہوں نے گاندھی جی کے اشارے پر اپنے خطاب اور جاگیریں واپس کر دی تھیں پھانسی کے تختے اور جیل کی سختیاں برداشت کی تھیں۔"

---

[1] "ایوانِ غزل" صفحہ ۱۹۹ [2] "ایوان غزل" صفحہ ۲۰۳

یہ وہ چند بڑے حقائق ہیں جن کی طرف جیلانی بانو نے بڑے فنکارانہ اشارے کئے ہیں جن کی اشاراتی معنویت ان کے کرداروں کے اعمال ACTIONS سے ظہور میں آتی ہے۔ یہ سب کچھ حقیقتاً ان کی کردار نگاری کا عطیہ ہے جس کی مختصر تفصیل یہ ہے۔ مثلاً واحد حسین کی وضعداری کی نئے حالات میں بے توقیری اور بھائی کی جائیداد ہتھیانہ پانے پر احساسِ محرومی اور جھنجھلاہٹ، اپنی نواسیوں چاند اور غزل کو اپنے طریقوں پر نہ چلاپانے پر شدید غصہ اور اداسی، اپنے ترقی پسند داماد حیدر علی خان کی ایک دہشت پرستانہ تحریک سے وابستہ عورت سے دوسری شادی اور دوسرے داماد ہمایوں شاہ کے لالچ اور اس کی گھناؤنی زندگی پر دانت پیس کر رہ جانے کے حقیقت پسندانہ عکاسی جو کہ ان کے کردار کو "شامِ اودھ" کے انمٹ کردار نواب ذوالفقار علی خان سے جوڑ دیتا ہے۔اسی طرح ان کے داماد ہمایوں شاہ کے جھوٹے وریا کار باپ الحاج سکین شاہ جو کہ چار ہمہ وقت جھگڑالو بیویوں اور اٹھارہ بچوں کے بلا شرکت غیرے مالک و مختار ہیں کا دلچسپ بیان، تلنگانہ تحریک سے وابستہ کرداروں سنجیوا، قیصر وغیرہ کی انقلاب برپا کرنے کی آرزو میں اپنے آپ کو پھانسی کے ذریعے فنا کرنے یا دوسرے پرتشدد ذرائع سے ہلاک ہونے والوں کی سچی پیشکش، واحد حسین کے لونڈی سے بھتیجے نصیر حسین کی چھچھوری مگر سفاک ذہنیت کی صورت گری جس کے نتیجے میں ان کی دوسری نواسی غزل موت سے ہمکنار ہوتی ہے۔ یہ اور تقریباً ہر خاندان میں پائی جانے والی لنگڑی پھپھو کی کردار نگاری بھی اپنی مثال آپ ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ واحد حسین جو کہ دیگر کرداروں کے ظہور کا منبع و مخرج ہیں اپنے جلو میں دو زبردست کرداروں کو لیے چلتے نظر آتے ہیں۔ یہ دو نسوانی کردار ان کی نواسیاں چاند اور غزل ہیں۔ چاند

ترقی پسند و انقلابی کردار حیدر علی خان کی لڑکی ہے جبکہ غزل ہمایوں شاہ عالم کی دوسری نواسی ہے۔ چاند اور غزل دونوں روشن خیال اور پڑھی لکھی ہیں۔ وہ فنکارہ ہیں اور سوسائٹی کی جان ہیں لیکن دونوں کا انجام دردناک ہے۔ چاند پر کئی مرد فریفتہ ہوتے ہیں لیکن فرسٹریشن و آرزوؤں کی پامالی اس کا مقدر ہے۔ اسے ٹی بی ہو جاتی ہے اور اسی میں دم توڑ دیتی ہے۔ غزل کو پاکستان پلٹ چچازاد نصیر حسین دھوکہ دیتا ہے۔ وہ پاکستان میں شادی کر کے جب بچوں سمیت حیدر آباد پہنچتا ہے تو غزل اپنا ردِ عمل ظاہر نہیں کرتی لیکن جب وہ غزل کی انگلی سے ماضی میں دی گئی انگوٹھی اتارتا ہے تو یہ عمل غزل کے لیے موت کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ دراصل یہ سب دل پر اثر کرنے والے واقعات آزادی کے بعد اپنا اثبات کرا چکے تھے۔ پاکستان آکر دولت و سماجی حیثیت کے ثمرات سمیٹنے والے نو دولتیے اور چھچھورے والدین نے اپنے سابقہ وعدوں کے علی الرغم اپنی ہندوستانی رشتہ دار لڑکیوں سے خاصی بے وفائی اور اغماض کا سلوک روا رکھا تھا۔ جیلانی بانو نے اسی سنگدلانہ رجحان کو یہاں طنز کا نشانہ بنایا ہے مگر حیرت انگیز امر یہ ہے کہ ان لوگوں میں ایسے بھی شامل تھے جو آزادی سے قبل بھی زبردست معاشی و سماجی حیثیت کے مالک تھے لیکن نئے حالات میں اپنی سابقہ اچھی اقدار کو بھلا بیٹھے تھے۔ جس کے ماجرائی حوالے جیلانی بانو کے علاوہ قرۃ العین حیدر اور دیگر چند اور فنکاروں کی تحریروں میں بھی ملتے ہیں۔ دراصل چاند اور غزل کے دردناک اور بے رحمانہ انجام کے حوالے سے جیلانی بانو ان آرٹسٹ، روشن خیال اور سوسائٹی کی جان لڑکیوں کی حقیقی کردار نگاری کرتی نظر آتی ہیں جو لالچی، ہوس پرست اور بے حس مردوں کی جانب سے اکثر دھوکہ دینے والی دنیا میں اپنے اپنے خوابوں اور آرزوؤں کے مقبرہ خانوں میں محصور نظر آتی ہیں اور آخر میں ناآسودگی اور لاحاصلی کا عذاب

سمیٹتی ہیں جو کہ ان کی حقیقی سزا ہے سو یہ سزا چاند اور غزل بھگتنے پر مجبور ہیں۔
پر یہ سزا تو ناول کے پلاٹ اسٹرکچر PLOT STRUCTURE میں کئی اہم کردار تقدیر کی، تدبیر کی اور تاریخ کی قوتوں کے ہاتھوں بھگتتے ہیں اور ناول کی "ایوان غزل" کی علامت اس کے اختتام پر ماضی کی ایک شاندار تہذیب کے انہدام کے استعارے میں تبدیل ہو جاتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ وقت کے بے قابو و بے روک ٹوک سفر میں تہذیب کے درخت کا اپنا ایک فطری و حیاتیاتی نظام کام کرتا نظر آتا ہے اس پر دردناک تبدیلیوں کی خزاں بھی آتی ہے۔ اس کے پتے جھڑنے لگتے ہیں لیکن کائنات کے اس رستہ خیز میں نئے پتے دوسرے مختلف رنگوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے پھلوں کے ذائقے بدل جاتے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ پچھلے کے مقابلے میں اگلے عہد میں یہ درخت پر سکون سایہ فراہم نہ کر سکے مگر زندگی رواں رہتی ہے۔ نئی اقدار اچھی یا بری تولد ہوتی رہتی ہیں اور المیئے جنم لیتے ہیں کہ جس کا اپنی کہانیوں والے دلچسپ و رواں اسلوب میں کامیابی سے اظہار جیلانی بانو جیسی کہنہ مشق فنکارہ ناول میں بھی کرتی ہیں۔ استعاری کو بھی اپنے ناول کے ذریعے اپنے اس تخلیقی مرحلوں کے اختتام سے مشروط حزنیہ انجام سے ابھرنے والے تزکیہ نفس KATHARSIS میں شریک کر لیتی ہیں۔

"اس امر کا اعتراف بہر طور کرنا ہوگا کہ دوسرے ناول میں اس تکنیک کا استعمال جسے شعور کی رو کا نام دیا جاتا ہے عینی نے مقابلتاً زیادہ مہارت اور چابکدستی کے ساتھ کیا ہے۔"

ڈاکٹر مظفر حنفی

"قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ" ــــــ "قومی زبان" جنوری۔ ۱۹۹۰

جمیلہ ہاشمی اور دشتِ سوس کا منصور حلاج

جمیلہ ہاشمی کے آخری ناول "دشتِ سوس" سے ایک اہم کردار رسا کی زندگی نقطۂ عروج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے جو سماج کی نگاہ میں باغی، بھٹکے ہوئے، روایت شکن، ناقابلِ قبول فلسفی، دیوانے، سرپھرے اور مفاہمت کے تصور سے ناآشنا کردار رہے ہیں۔ ان کرداروں کو اپنی موت کی پرواہ نہیں بلکہ وہ اپنی موت میں اپنی حیات پاتے ہیں۔ وہ مفاہمت نہیں کر سکتے۔ ان کے خیالات دوسروں سے مختلف اور معاشرتی اتھل پتھل کے محرک ہوتے ہیں۔ ان کی انا کو کوئی بھی حربہ کچل نہیں سکتا۔ وہ نہ صرف روایت شکن ہوتے ہیں بلکہ مذہب شکن بھی۔ مذہبی اقدار، روایات اور رسومات ان کا راستہ نہیں روک سکتے۔ وہ نئی اقدار و روایات کو جاری کرنے کے عزم کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں اور مخالفتوں کی آگ میں جل کر راکھ ہو جاتے ہیں۔

جمیلہ ہاشمی ان ناول نگاروں میں اپنی ایک مسلّم حیثیت رکھتی ہیں جنہوں نے تاریخی و اسلامی رجحان کی آبیاری کی۔ ایک عام ناول نگار ہی سماجی مورخ کا کردار انجام دیتا ہے اور وہ ناول نگار جو تاریخ سے کردار اخذ کرتا ہے اور انہیں ادب میں زندہ و تابندہ کر دیتا ہے وہ اپنے رشتہ تولنت میں مورّخ کا فرسٹ کزن بن جاتا ہے۔ لیکن تاریخی کردار کو برتنے والے ناول نگار کی فنی و فکری ذمہ داری کچھ سوا ہوتی ہے اس لیے کہ جس کردار کو وہ ماجرہ کا حصہ بناتا ہے وہ اپنی زندگی گزار چکا ہوتا ہے اس لیے یہاں

تاریخی حقیقت نگاری کے تقاضے جان لیوا بن جاتے ہیں۔ عبدالحلیم شررؔ باوجود اس کے کہ ہمارے ادب میں تاریخی ناولوں کے حوالے سے اہم حوالہ جاتی نام ہیں تاریخی حقائق سے روگردانی کی بنا پر آج تک تنقید کی زد میں ہیں۔ خود انگریزی ناول نگار والٹر اسکاٹ جیسا ناول نگار بھی باوجود چند کامیابیوں کے پرفیکٹ نہ کہلایا مگر ایک تاریخی رجحان کے استحکام کے لیے کامیاب قرار دیا گیا۔ اس نے تاریخی کردار تخلیق کئے مگر گہرائی میں نہیں گیا۔ اسی لیے ڈاکٹر احسن فاروقی مرحوم نے اپنی کتاب "تاریخ ادب انگریزی" مطبوعہ جامعہ کراچی میں لکھا تھا کہ چونکہ اسکاٹ زندگی کی گہرائیوں میں نہیں جاتا اس لیے تاریخی ناولوں میں وہ سطحی ہے۔ بہر صورت جمیلہ ہاشمی پر یہ الزام نہیں لگایا جا سکتا۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر جمیلہ ہاشمی کو ایسے سوختہ تن و عاشق تن کردار کیوں پسند ہیں؟ ایک جگہ وہ اس کا جواب یوں دیتی ہیں[1]۔ لوگ بدیسی حوالوں سے بات کرتے ہیں اور اپنے کلچر تک کو یورپ کے واسطے سے در آمد کر کے خوشی محسوس کرتے ہیں۔ تو پھر ام سلمیٰ، قرۃ العین حیدر، زریں تاج طاہرہ کی زندگی مجھے کیوں اتنی پرکشش نظر آتی ہے۔ وہ کون سی بات تھی جو مجھے پچھلی صدی کے ایران میں لے گئی۔ آتش زیر پا رکھنے والی "باب" کی معتقدہ۔ انقلاب آفریں شعلہ جوالہ خاتون جس کی آپ بیتی میں ایک عظیم المیئے کی ساری ممکنات ہیں۔ ایسی ممکنات جو ایک یونانی دیو مالا کہانی کے مقابل رکھی جا سکتی ہیں۔ شیکسپئر کے ڈراموں کے کردار جن کی دل شکستگی، حرماں نصیبی میں قدرت کی بے پروائی اور مقدر کی سیاہی کار فرما ہے۔ عناصر کے سامنے آدمی کیسا ذرۂ ناچیز ہے۔ صابر و شاکر

---

[1] قرۃ العین طاہرہ ــــ افکار ــــ کراچی ــ ۱۹۷۹ء
(۱۰ مئی ۱۹۷۹ء کو "چہرہ بہ چہرہ روبرو" کی تقریب رونمائی میں پڑھا گیا۔)

ہونے کے باوجود طوفانوں سے لڑ جانے کا حوصلہ رکھتا ہے۔"

ناولٹ "چہرہ بہ چہرہ روبرو" کی رونمائی کے موقع پر جمیلہ ہاشمی نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ مندرجہ بالا سطور کو سمجھنے کی کلید ہیں۔ "تلاشِ بہاراں" کی راجکماری بھی ایسا ہی کردار ہے جو فنا میں زندگی ڈھونڈتی ہے۔ "دشتِ سوس" کا منصور بن حلاج بھی انا الحق کی پاداش میں ٹکڑے ٹکڑے کیا جاتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی ایسے کردار کی تخلیق میں شاعرانہ اسلوب اور تخیل کی تمام تر رعنائیوں کو مقید کر لیتی ہیں جو ٹریجڈی TRAGEDY کے تمام تر معیارات پر پورے اترتے ہوں جو دیومالائی کہانی کے عظیم ہیروز HEROES کے مقابل رکھے جاتے ہوں۔ ان کا یہ اوبسیشن OBSESSION ان کے ناولٹوں یا یوں کہیے کہ چھوٹے ناولوں اور ناولوں میں آنا ہی تھا۔ ناول ویسے بھی دورِ حاضر کا رزمیہ کہلاتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی مختلف ادوار کے رزمیئے دورِ حاضر میں بکمال تخلیق کرتی ہیں۔ "چہرہ بہ چہرہ روبرو" ہی کی تقریب میں مختار زمن نے خوب بیان کیا ہے کہ ابلیس اظہارِ رائے عمل کی آزادی ملی اور اس نے آزادی کو شیطنیت کے پرچار کے لیے استعمال کیا پھر بھی اقبال اور ملٹن نے اسے اس کی جگہ دی تو طاہرہ کو کیوں نہ دی جائے۔ ابلیس کو اس کی انا لے ڈوبی، طاہرہ نے اپنی انا کو قربان کر کے فنا کو قبول کیا اور طاہرہ کو جمیلہ نے اس کا حق دیا۔ مذہبی معاید، تاریخی حقائق، کفر و ایمان کی آویزش اور روایت اور بغاوت کے ٹکراؤ نے اس ناول کی زمین کو سنگلاخ بنا دیا

روایت اور بغاوت کا یہ ٹکراؤ ہی عموماً ناول کے پلاٹ اسٹرکچر کی بنیاد بنتا ہے۔ حسین بن منصور حلاج جو معتزلہ کے عقائد سے دلچسپی رکھنے والے آتش پرست دارا کا پوتا اور منصور کا بیٹا تھا، تاریخ میں

امر ہو جانے والی تمام ترکیفیات کا حامل تھا۔ منصور نے جان بوجھ کر اس کا نام حسین رکھا تھا۔ حضرت امام حسین کب کے شہید ہو چکے تھے۔ منصور کو آزادی سے محبت تھی اور اس کے بیٹے اور حسین بن منصور حلاج نے اس آزادی کا خوب استعمال کیا۔ مروجہ قوانین و اقدار کی دھجیاں بکھیر دیں۔ حسین بن منصور حلاج انتہائی پر آشوب دور میں وارد ہوا تھا۔ خلیفہ متوکل نے معتزلہ کو دربار سے نکال دیا تھا جس پر الزام تھا کہ اس نے اسلام میں دخل اندازی کی ہے۔ یہودیوں، عیسائیوں اور مجوسیوں کے اثرات سے نبٹنا متوکل کے لیے دردِ سر تھا۔ بصرہ اس زمانے میں علم کا مخزن تھا اور حسین کی روح حقیقت تک رسائی کے لیے بے چین ہوئے جاتی تھی۔ حقیقت جو آسانی سے اس کی گرفت میں نہ آتی ہے اور علماء اس کے انجام سے ڈرتے تھے اور حسین تربیتِ نفس کا بھی خواہاں تھا۔ ملک کے طول و عرض سے بے خبر۔ امیرالمومنین معتضد حسین کے علم سے متاثر تھے۔ آقائے رازی سے حسین کا مکالمہ شعر و آگہی کی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ اسے اپنے سوالوں کے جواب درکار تھے۔[لہ] ہر طرف سوال ہی سوال تھے۔ روشنی میں اندھیرے میں، دن میں اور رات میں، صبح اور شام میں۔ اپنے اس گوشے میں جو اس کی دنیا تھا۔ اب اسے آرام نہیں ملتا تھا۔"

شیخ نے اس سے کہا تھا کہ اپنے مقدرات پر خوش رہو۔ مگر وہ سوچتا تھا کہ اس کے مقدرات کیا ہیں؟ ہر شے اور ہر بات کا اسرار پالینے کا فراق تھا۔ اسے لگتا تھا۔ گویا اسے پرندے پکارتے ہیں۔ وہ وجود اور شہود کے مسائل سے دوچار تھا۔ وہ پتہ نہیں کہاں پہنچنا چاہتا تھا؟

لہ "دشتِ سوس" رائٹرس بک کلب، لاہور کینٹ ۱۹۸۳ ص: ۱۷

حیات و ممات کے مسائل ایسے مارے ڈال رہے تھے۔

عالم دین ابوایوب اقطع کی بیٹی زینب سے اس کا نکاح اس کی دیوانگی میں کوئی کمی نہیں کرتا۔ اس نے زینب کو دیکھا عجیب سوختہ چہرہ جس پر نہ کوئی خوشی تھی نہ کوئی جذبہ۔ زینب اکثر اپنی ازدواجی زندگی کی بے بضاعتی پر غور کرتی۔ وہ اپنے اندر کے طوفانوں کو دباتی اور وہ کر بھی کیا سکتی تھی۔ حسین تو انمول جیسی لونڈی کے سحر میں گرفتار ہوتے ہوئے بھی سب بکھیڑوں سے دور تھا۔ وہ انمول جو خلیفہ کے وزیر حامد بن عباس کی بیوی بنی اور حامد بن عباس جس کے دل میں اس کے لیے حسد اور جلن کا آتش فشاں دھک رہا تھا اور جو اس کی انا سے اس قدر خوفزدہ تھا کہ موت کا خوف بھی اس کے آگے ہیچ تھا۔ المیہ کا ایک سبب یا بنیاد ہوتی ہے۔ حامد بن عباس نے وہ بنیاد ڈھونڈ لی تھی۔ خلافت عباسیہ اب اپنے آخری سانس لے رہی تھی اور بدترین طوائف الملوکی کا دور تھا۔ حامد بن عباس کا خیال تھا کہ وہ روئے زمین پر ایک بہت بڑا فتنہ تھا۔ شاید وہ حکومت کے لئے بھی خطرہ تھا؟

حسین دربار سے بھی وابستہ رہ چکا تھا لیکن وہ تو دربار کے اصولوں اور پابندیوں سے بلند تر تھا۔ اپنے علم کی لازوال پیاس بجھانے کے لیے وہ جنیدؒ بغدادی کی خدمت تک میں حاضر ہوا۔ شیخ نے اسے مشورہ دیا کہ خدا کے وجود میں ضم ہونے سے پہلے اپنی نفسوں کو آزما لو۔ مجاہدہ و ریاضت کرو اور یہاں اس کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ وہ اس ریاضت و مجاہدہ سے آگ کے دریا کو عبور کر کے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ آنحضرت محمدؐ کے دربار پہ پہنچ کر وہ مدہوش ہو جاتا ہے۔ وہاں اسے آقائے رازی ملتے ہیں۔ وہ کہتا ہے ——— شیطان نہ ہوتا تو خیر و شر کا تمیز نہ ہوتا۔ انسان کو جنت کی خواہش نہ ہوتی۔ آقائے رازی ڈر

گئے...... بولے..... ایسی باتیں مت کرو۔ لیکن اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کوئی خوف و ڈر نہ تھا۔ جنید رحؒ بغدادی نے اسے سمجھایا۔ "عبادت کرو! توحید سے سب کچھ مل جاتا ہے..... نیز یہ کہ کوئی بھی مقام رسول خدا حضرت محمدؐ کے مقام سے بلند نہیں ہے۔"

حسین بن منصور حلاج اگر اس نکتہ کو سمجھ لیتا تو اس کا ذاتی المیہ ظہور میں ہی کیوں آتا۔ اور بغداد کے قاضی ابو عمر کو زبانی اور پھر تحریری طور پر اس کے خلاف فتوٰی پر کیوں مجبور ہونا پڑتا۔ انہوں نے بڑی عرق ریزی سے شواہد جمع کیے تھے مگر وہ گھبراہٹ اور بے چینی کا شکار تھے۔ وہ اس کے جوابات سے گڑبڑا جاتے تھے۔ حسین بن منصور حلاج زنداں میں تھا اور اپنے انجام کا منتظر۔ ایک دن قاضی ابو عمر نے وزیر حامد بن عباس کو یہ مشورہ بھی دیا کہ وہ منصور کو چھوڑ دے۔ حامد بن عباس نے پہلے ہی خلیفہ مقتدر سے اس کے پروانے پر دستخط کروا لیے تھے۔ اس کے خلاف فتوٰی پر دوسرے علماء مثلاً شبلی، ابن عطا اور دوسروں کے بھی دستخط تھے۔ شقی القلب حامد بن عباس نے منصور کی موت کے پروانے میں اپنی قلم سے دار پر لٹکائے جانے کے علاوہ دیگر سزائیں مثلاً سنگساری اور پھر ایک ہزار کوڑے وغیرہ خود تحریر کی تھیں جس کا قاضی ابو عمر کو بڑا شکوہ تھا۔ بہرصورت حامد بن عباس نے اپنی خواہش پوری کر لی۔ اس نے حسین بن منصور حلاج پر قرامطی ہونے کا الزام لگایا اور اسے ختم کروا دیا۔

نعرۂ انا الحق کی دکا بھینٹ چڑھ گیا۔ خلقت پہلے ہی اس کے خیالات کی وجہ سے فتنہ میں مبتلا ہو گئی تھی۔ لوگ پہلے اس کے نعرہ کو شک کی نگاہ سے دیکھتے اور پھر اس کے معتقد ہو جاتے۔ جمیلہ ہاشمی نے منصور کے مرنے کے منظر کو اس طرح لکھا ہے کہ پڑھنے والے

پر لرزہ طاری ہو جائے۔

"حبشی نے اس کے پاؤں کاٹے۔ چھری کند تھی۔ ریشہ ریشہ کٹ رہا تھا۔ حسین کا چہرہ زرد تھا۔

حامد کا پیغام آیا اگر وہ اب بھی زندہ ہے تو اس کے بازو کاٹ ڈالو!

کٹے ہوئے ہاتھوں سے خون بہتا دیکھ کر اس نے اپنے منہہ پر مل لیا۔ ـــــ وضو کر رہا ہوں تاکہ نمازِ عشق ادا ہو جائے ـــــ وہ آقائے رازی کو جواب دیتا ہے ـــــ "ایک جان ہی تو تھی جو راہ میں حائل تھی۔ اب میں آزاد ہوں۔"

جب منصور نے خون سے وضو کیا تو حامد نے کہا۔ "بے مثال عاشق ہے۔"

قاضی ابوعمر نے کانپ کر کہا۔ "کہیں ہم سے غلطی تو نہیں ہوئی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خدا کے تعلق میں بہت آگے نکل گیا ہو۔"

ـــــ اور.... جب منصور آزاد ہو گیا تو حامد نے حکم دیا۔ "جاؤ! اس کے جسدِ خاکی کو جلا دو۔ خاک اڑا دو۔ اس کی اَنا کو میں نے قتل کر دیا ہے۔ اب وہ کیسے حق کو پکارے گی۔"

محمیؔ کا پوتا حسین بن منصور حلاج خود آتشکدہ بن گیا۔ وہ ایک شعلے میں تبدیل ہو رہا تھا کہ وہ خود شعلہ تھا۔ انا الحق کہہ رہا تھا کہ وہ حق تھا۔"

(صفحات ۴۸۸ تا ۴۹۲)

ناول کے خاتمے پر تصوّر ابھرتا ہے کہ حسین بن منصور حلاج آزادیٔ اظہارِ رائے کی علامت تھا۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ اس کے خیالات مبہم نظر آتے تھے اور دینِ اسلام سے متعلق مروجہ خیالات و افکار سے ٹکراتے تھے لیکن منصور جس خمیر کا بنا ہوا تھا اس میں ہلاکت خیزی پنہاں تھی۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان نے ان کرداروں کیلئے لکھا ہے "رسوم و قیود کو توڑنے میں ہی اپنی ہستی کی بقا تھی چوں کہ جو دوسروں کی آنکھ کو سمندر دکھائی دیتا تھا۔ ان اہلِ شوق کے لیے تنگ تالاب کا درجہ رکھتا تھا چنانچہ المیہ ان کی سرشت میں پوشیدہ تھا۔"[1]
المیہ کو دکھانے کے لیے ایک ایسے کردار کی ضرورت ہوتی ہے جو تصادم اور کشمکش سے عبارت ہو۔ حسین بن منصور حلاج اس شرط پر پورا اترتا تھا۔ اس کا اسرار بہت زیادہ نہیں تھوڑا بہت ہی اہلِ دل جانتے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی اس کی زندگی میں مذہبی موشگافیوں سے گریز کرتے ہوئے اترنے کی کوشش کرتی ہے تاکہ حقیقت افسانہ بنے اور اس کا کردار ان کے دیگر آئیڈیل کرداروں کی مانند ہی آئیڈیل کردار بن جائے۔ اس کے لیے وہ اپنی شاعرانہ نثر کو استعمال کرتی ہیں۔ جو "تلاشِ بہاراں" سے سفر کرتے ہوئے اب بلوغت سے ہمکنار ہو چکی تھی[2] ڈاکٹر جمیل جالبی تو ان کی روح ہی میں شاعری تلاش کرتے ہوئے ایک موقع پر رائے دیتے ہیں کہ "ان کی روح میں شاعری ہے اس لیے حقیقت ان کے یہاں افسانہ بن جاتی ہے۔"
اس میں کوئی شک نہیں کہ حقیقت کا فسانہ بننا ہی فکشن کا اصل

---

[1] "چہرہ بہ چہرہ روبرو" اس مختصر ناول کی رونمائی کے موقع پر پڑھے گئے مضمون سے اقتباس۔
[2] جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری (تاریخی جہت) قومی زبان کراچی۔ دسمبر ۱۹۸۹
ص: ۵۶

مزاج ہے اور پھر جب تاریخ کا کوئی کردار زیر تخلیق ہو تو فنکار پر کافی سے زیادہ فنی ریاضت کا بوجھ آن پڑتا ہے۔ اس موقع پر شاعری تاریخ کے کردار کے جذباتی پہلوؤں کو آسانی سے آشکار کرتی ہے۔ اس کی دو مثالیں یہ ہیں:-

"قربِ الٰہی کا خواہاں شخص روح کو شق کئے بغیر قرب حاصل نہیں کر سکتا مگر اس راستے میں دو ہزار آگ کے پہاڑ اور ایک ہزار ہلاکت خیز بحرِ بے کراں ہیں جو ان دونوں سے خائف ہوئے بنا راستہ طے کرنا چاہے وہ ہی اس قدم رکھے۔"

زمین کے مخفی خزانے اور ان کے اسرار ابلیس کے انکارِ سجدہ کا اسرار، فرشتوں کے سجدہ کا اسرار، روح کے شق کا اسرار، نفس کے شک کا اسرار........" (ص: ۱۶۱)

"اگر تم اعتراف کر لو تو رہائی ممکن ہے۔" عمار نے کہا۔ "اس سجدے کا اقرار جو میں ابھی نہیں کر سکا۔ اس سجدے کا اعتراف جو ابھی میری جبیں میں خوابیدہ ہے۔ اس سجدے کا اقرار جس کے بعد یا سَر رہتا ہے یا سجدہ۔" حسین بیٹھے سے کھڑا ہو گیا تھا (ص: ۲۱۸)

لہ "دشتِ سوس" کے سلسلے میں ناول نگار رشیدہ رضویہ جو مشرق

لہ "دشتِ سوس کا تنقیدی جائزہ" روزنامہ جسارت کراچی ادبی صفحہ ۔۔۔

وسطیٰ میں کافی عرصے مقیم رہی ہیں' چند اعتراضات اٹھاتی ہیں۔ وہ لکھتی ہیں کہ منصور حلاج کا لونڈی اغوا سے کیا تعلق ؟ منصور کے جو اشعار دیئے گئے ہیں وہ صرف عشقِ الٰہی کے ترجمان ہیں ورنہ اس کا نام اولیائے کرام میں کیوں لیا جاتا۔ منصور کی موت سے گیارہ یا بارہ سال قبل ہی حضرت جنید بغدادی رحمۃ اس دنیا سے رخصت ہو گئے تھے لہٰذا ان کا اس کے انجام میں کوئی ہاتھ نہیں۔ بغداد میں برفباری ہوا کرتی تو وہاں کھجور کے بجائے سیب کے درخت ہوا کرتے نیز یہ کہ رقصاں درویش جو حلاج کے دادا قمّی کے دور میں دکھائے گئے ہیں وہ مولانا رومی کے عہد میں ہوتے تھے اور اپنی مخصوص ٹوپی اور لباس میں باہر سڑکوں پر نہیں بلکہ صرف اور صرف اپنی خانقاہ میں ایک وقتِ مقررہ پر رقص کرتے تھے۔

رشیدہ رضویہ کے ان ارشادات کا نوٹس لیا جانا ضروری ہے۔

تاریخ سے متعلق کرداروں اور واقعات کو برتنے میں تصرف بھی ہو جاتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کہیں کہیں بھول چوک یا غلطیاں LAPSES ماجرہ کی حقیقت کو تلپٹ نہ کر دیں جیسا کہ شررؔ کے یہاں ہوا جو کہ مسلمانوں کو ان کی عظمتِ رفتہ یاد دلا کر ان میں نئے حوصلوں کا طوفان اٹھانا چاہتے تھے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کہیں جمیلہ ہاشمی نے جان بوجھ کر تاریخ کو اس طرح تو مسخ نہیں کیا ہے کہ ماجرہ اور کردار دونوں ناقابلِ قبول اور غیر حقیقی ہو گئے ہوں۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ان سے سہو تو ضرور ہوا ہے لیکن اس سے منصور حلاج کے عہد کا منظر نامہ نہ تو تبدیل ہوا ہے اور نہ اس کے کردار نے مجہول اور غیر مؤثر صورت اختیار کی ہے اور

انگریز فکشن نقاد والٹر ایلن جنہوں نے اپنی مشہورِ زمانہ کتاب "دی انگلش ناول" میں کہا تھا کہ ہر ناول نگار کا ناول اس کے خیالات کا توسیعی استعارہ ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے "دشتِ سوس" کے منصور حلاج

کو بنیادی، تبدیلی اور آزادیٔ اظہار رائے کی علامت کے طور پر کامیابی سے پیش کیا ہے۔

"دشتِ سرکش" کی آج کے دور اور آنے والے دور میں سماجی معنویت یہی ہے کہ ۔۔۔ تبدیلی کی خواہش رکھنے والے کرداروں کو جو کہ مفکرانہ سوچ کے حامل ہوں سنجیدگی اور عدم جذباتیت اور عدم شدت پسندی کے ساتھ سنا جائے اور ان مطالب اور مفاہیم پر غور کیا جائے جو ان کے افکار و خیالات میں پنہاں ہیں اور اگر وہ مسترد کئے جانے کے قابل ہوں تو انہیں مسترد کر دیا جائے اور یہ کوشش بھی کی جائے کہ دلائل اور براہین سے ان کے مؤقف کو تبدیل کر دیا جائے مگر مصیبت یہ تھی کہ منصور حلاج نے اپنے وقت کے مذہبی علماء کو اپنے دلائل سے گڑبڑا دیا تھا۔ تو پھر کیا ایسا تو نہیں ہے کہ منصور منطق کی اس منزل پر تھا جہاں حقیقت دھندلا جاتی ہے؟

اس سوال پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ حضرت جنید بغدادیؒ نے منصور حلاج کو کیا صحیح مشورہ نہیں دیا تھا کہ عبادت کرو۔ ریاضت کرو۔ مجاہدہ کرو۔ تمہارے لیے توحید کا عقیدہ ہی کافی ہے۔ نیز یہ کہ کوئی مقام سرکارِ دوعالم آنحضرت محمدؐ سے بلند تر نہیں ہو سکتا۔

دنیا کو اس حقیقت کا علم ہے کہ رحمتِ دوعالم آنحضرت محمدؐ کا مقام یہ ہے کہ خالقِ کائنات خود ان پر درود بھیجتا ہے تو تصور سے بھی بڑا مقام سرکارِ دوعالم آنحضرت محمدؐ کا ہوا یعنی یہ کہ ان کی عظمت کو ضبطِ تحریر میں لانا ہی محال ہے! تو پھر ولی یا صوفی حلاج کیا چاہتا تھا؟ آنحضرت محمدؐ سے تو وہ کسی طور بھی آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ تو کیا اس تنقی القلب وزیرِ مملکت حامد بن عباس نے اسے صحیح سزا دی گو کہ یہ بھی بقول رشیدہ رضویہ صحیح تھا کہ اس کی مقبولیت حامد کے

اقتدار کے لیے چیلنج بن رہی تھی۔ پھر یہ کہ کیا قرآن اور آنحضرت محمدؐ کی مکمل زندگی دونوں نے مل کر جو ایک ناقابلِ تردید اعلیٰ ترین اور بڑی حقیقت یا سچائی کو جنم دیا تھا اس کا منصور کو ادراک نہ تھا؟

اس راز پر سے پردہ اٹھنا چاہیے کہ منصور حلاّج کو اپنے وجود کی مستی کے دائرہ سے باہر آنے کا ہوش کیوں نہیں رہا۔ جمیلہ ہاشمی نے تو تاریخی ناول کے فنی تقاضے پورے کرتے ہوئے ایک ایسا حقیقی رومانی کردار پیش کر دیا جو کسی زمانے میں موجود تھا۔ اس کو انہوں نے اپنی مضبوط کردار نگاری کے بل بوتے پر رفعت اور بلندی بھی عطا کر دی لیکن یہ سب سوالات اپنی جگہ تشنہ ہیں۔ ناول پڑھتے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے وجود کی مستی میں منصور حلاّج کھلی آنکھ سے اپنے سماج کو نہیں دیکھ رہا تھا جو پہلے ہی مختلف نظریات کی آگ میں جل رہا تھا اور انتشار کی ناقابلِ بیان حالت میں مبتلا تھا۔ منصور حلاّج کو عوام الناس کی عمومی نفسیات کا ادراک کرنا چاہیئے تھا۔ اَنا الحق کا نعرہ غیر معمولی نعرہ تھا۔ یہ نعرہ آنحضرت محمدؐ نے نہیں لگایا۔ بلکہ قرآنِ کریم کی عملی تفسیر بن گئے۔ خدا کی ہدایات، اس کے دوسرے احکامات اور اس کے دیئے گئے عظیم ترین عملی فلسفہ کو آسان بنا دیا۔ پھر یہ کہ دوسرے صوفیا نے بھی ایسا نہیں کیا انہوں نے بہت سے متصوفیانہ اسرار اور بھید نہیں کھولے۔ یہ تو سب ہی جانتے کہ بہت سے گہرے اور پر اسرار رازوں کے بارے میں لب کشائی کی تصوف کی دنیا میں ممانعت رہی ہے۔ شاید اسی لئے منصور حلاّج اس سزا سے نہ بچ سکا جو اسے ملی حالانکہ اس وقت کی بہت سی سربر آوردہ مذہبی شخصیات اسے بچا سکتی تھیں مگر اس کے ناقابلِ تبدل مؤقف نے سب راہیں مسدود کر دی تھیں۔ کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے

کو مجوسی النسل حلاج جذب کے ایسے عالم میں تھا جس کی تہہ میں پہنچنے سے ہر تیسری آنکھ عاجز تھی۔ ویسے اس کو سزا دینے والا ہر کردار قابلِ مذمت ٹھہرتا ہے اس کی زندگی پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے تاہم اب بھی یہ گنجائش باقی ہے کہ فکشن میں اس کی پراسراریت پر سے پردہ اٹھایا جائے۔ یہ چند سوالات اسی غرض سے اٹھائے گئے ہیں۔ ان سے اس کی شخصیت کو مسمار کرنا مقصود نہیں بلکہ اس سے متعلق اصل حقیقت کی کھوج لگانا ہے۔ بہر صورت جمیلہ ہاشمی کو یہ کریڈٹ جاتا ہے کہ انہوں نے ہماری تاریخ کے اس ٹریجک ہیرو کو فکشن بنانے میں اپنی صلاحیتوں کو بھرپور انداز میں استعمال کرنے کی حتی المقدور کوشش کرتے ہوئے تاریخی و اسلامی رجحان کو آگے بڑھایا۔

"چاندنی بیگم" کے تمام کردار اس لئے مجہولیت کا شکار ہیں کہ ان میں سے اکثریت نئے اقتدار کے ساتھ تبدیل نہیں ہو سکی۔ ان میں زندگی سے مقابلہ کرنے کی سکت ہے اور نہ تیزی سے تبدیل ہوتے ہوئے حالات کے مطابق بدل جانے کی صلاحیت۔ نئی زندگی اور اس کے معاشی اور سیاسی قوت کی باگ ڈور ان کے ہاتھ سے نکل چکی ہے لہٰذا وہ مایوس، ناکام، خودکشی پر مائل، اعصاب شکنی میں مبتلا، بیمار اور نیم پاگل پنے کے شکار کردار ہیں۔ ان کا وہ سارا معاشی طنطنہ ہوا ہو چکا تھا جو ہندوستان میں جاگیر داری کے خاتمے سے پہلے موجود تھا اور اب سیاست، صحافت، وکالت اور نیم تجارتی اور نیم کاشت کاری میں پناہ ڈھونڈ رہا تھا۔ وہ جو قدم اٹھاتا ہے الٹا پڑ جاتا ہے۔ ناکامی اور شکست اس طبقہ کا مقدر بن چکا ہے۔"

پروفیسر شمیم احمد

مضمون: قرۃ العین حیدر کے دو نئے ناول

رسالہ: تمثال۔ جلد۔ ۱ —— ۱۹۹۲ء

گوندنی والا تکیہ — ایک کمزور ناول

"گوندنی والا تکیہ" غلام عباس کا پہلا اور آخری مختصر ناول ہے جو ۱۹۸۳ء میں کتابی صورت میں منظرِ عام پر آیا۔ اس سے قبل یہ "آہنگ" میں قسط وار چھپ چکا تھا کسی رسالے میں قسط وار چھپنے والا ناول عام طور پر بلند سطح کے حامل نہیں ہوتے۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ کچھ ناول نگاروں کے ناول رسالوں یا اخبارات میں چھپنے کے بعد کتابی صورت میں آنے کے بعد بھی مقبولیت کی زد میں رہتے ہیں۔ انگریزی زبان کے مشہور ناول نگار چارلس ڈکنس CHARLES DICKENS کے اکثر ناول اسی طرح چھپے اور کتابی صورت میں آنے کے بعد بھی کامیاب رہے۔ اسی طرح سرشار کا "فسانۂ آزاد" تیکنیکی اور فنی لحاظ سے کمزوریوں کا حامل ہونے کے باوجود بھی کامیاب رہا۔ سرشار کے علاوہ بھی اسی دور اور اس کے بعد والے دور کے چند ادیبوں نے اخباروں میں ناول قسط وار لکھے جن میں اکثر صرف حوالوں کے لئے زندہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ضروری نہیں اس قسم کے ناول مقبول بھی ہوں لیکن استثنائی صورت حال ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ اتفاق سے گوندنی والا تکیہ، ایک عام ناول کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکا۔ حالانکہ غلام عباس افسانوں کی دنیا کے شہسوار ہیں۔ ادب کی تاریخ میں یہ حقیقت بھی نظر آتی ہے کہ اکثر ادیب افسانہ نگار کی حیثیت سے زیادہ کامیاب رہے اور ناول نگاری فن کے

تقاضوں کے اعتبار سے ان کے قدم نہ جم سکے اس کی سب سے بڑی مثال کرشن چندر ہیں جن کے ناولوں میں کئی رجحانات سمائے ہوئے ہیں لیکن افسانے ہی ان کی اصل شناخت ہیں اس کی سب سے بڑی وجہ ان کے ناولوں میں گہرائی کا نہ پایا جانا اور نظریاتی پروپیگنڈے کی بہتات ہے۔

"گوندنی والا تکیہ" کے سلسلے میں ایک تنازعہ یہ ہے کہ آیا یہ ناولٹ ہے کہ ناول؟ چونکہ ہمارے یہاں ضخیم ناول لکھنے کی روایت رہی ہے اس لئے چھوٹے کینوس کے ناول پر ناولٹ کا لیبل چسپاں کر دیا جاتا ہے اس کے برعکس مغرب میں کامیو کافکا، ٹامس مان، آندرے ژید، ژاں ژینے وغیرہ کے چھوٹے کینوس والے ناول ناول ہی کہلائے جاتے ہیں۔ ادھر ہمارے ادب میں "ایک چادر میلی سی" کو ناولٹ ہی کی حیثیت دی جاتی رہی ہے اور شاید راجندر سنگھ بیدی بھی اسے ناولٹ ہی سمجھتے تھے۔ انور سجاد کا "خوشیوں کا باغ" ناول کی حیثیت سے سامنے آیا ہے لیکن معروف نقاد محمد علی صدیقی نے انگریزی اخبار ڈان DAWN کے اپنے ایک کالم میں اسے ناولٹ کی جگہ دی ہے اسی طرح آئینۂ ادب لاہور والوں نے "گوندنی والا تکیہ" کو ناولٹ کا نام دے کر چھاپا ہے مگر خود غلام عباس صاحب نے اسے "عرض حال" کے تحت ناول بتایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "اپنے لاہور کے قیام کے دوران مجھے کبھی کبھار مختلف قسم کے تکیوں میں جانے کا اتفاق ہوتا رہتا تھا کبھی پنجابی کا کوئی مشاعرہ اس کا محرک ہوتا تھا۔ کبھی دو نامی گرامی گویوں کا استادی گانوں کا مقابلہ کبھی حال وقال کی کوئی محفل اور میں محویت کے عالم میں اس کا مشاہدہ کرتا رہتا تھا انہی دنوں میں نے دو تین بڑے روسی ناول پڑھے تھے۔ خیال

ہوا کہ ان کی پیروی میں مَیں بھی کوئی طویل ناول لکھوں ۔"

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں :-

"آخر ایک دن میں نے سوچا کہ "گوندنی والے تکیہ" پر طویل ناول جیسا کہ میں چاہتا ہوں کبھی نہیں لکھ پاؤں گا ۔ البتہ اس موضوع ایک چھوٹا سا ناول یا ایک طویل مختصر افسانہ لکھا جا سکتا ہے ۔"

اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ضخیم ناول لکھنا چاہتے تھے لیکن انہوں نے چھوٹا سا ناول لکھنے پر اکتفا کیا ۔ گو کہ انہوں نے اس کے لئے طویل مختصر افسانے کا لیبل بھی استعمال کیا ہے جسے وہ چھوٹا سا ناول تصور کرتے ہیں ۔ لیکن آخری پیراگراف میں حیرت انگیز طور پر لکھا ہے کہ ——

"اب میں نے یہ ناول تھوڑی سی ردّوبدل کے بعد دوبارہ لکھا ہے"۔

اس آخری اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ غلام عباس کے ذہن میں اس بارے میں کچھ کنفیوژن تھا ۔ وہ اسے بیک وقت طویل مختصر افسانہ ، چھوٹا ناول اور ناول سمجھتے رہے تھے اب اگر ہم "گوندنی والا تکیہ" کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ اس میں انہوں نے ایک ایسے عہد کو سمیٹا ہے جس میں بیس سال میں زبردست معاشرتی و سماجی تبدیلیاں واقع ہو چکی ہیں پرانی اقدار سڑ گل گئی ہیں اور نئی اقدار معاشرے سے اپنا حق مانگتی نظر آ رہی ہیں ۔ لیکن یہ سب کچھ چھوٹے کینوس پر نظر آتا ہے ۔ جس میں کہانی بڑاپن ، یا گہرائی اختیار نہیں کرتی ۔ کہانی کی اٹھان کچھ ایسی ہے جیسے کسی چھوٹے موضوع ہی کو توسیع دے دی گئی ہو وہ بھی اس طرح کہ وہ کسی بھی مقام پر قاری کو کسی کرب میں مبتلا نہیں کرتی مگر چونکہ اس میں زیادہ متنوع واقعات اپنے تسلسل میں اس طرح آتے ہیں کہ بیس سال کا ماضی منعکس ہو جاتا ہے اس لئے اسے اگر ناول یا غلام عباس صاحب کے

نقطۂ نظر سے مختصر ناول بھی کہہ دیا جائے تو کوئی حرج نہیں۔

یہ ناول یوں شروع ہوتا ہے کہ سلطان بیس برس بعد اپنے گاؤں واپس آیا ہے۔ گوندنی کے پیڑوں سے ڈھکا تکیہ غائب ہے جہاں سائیں نگینہ کا راج ہوا کرتا تھا۔ یہاں شاہ مستان صاحب کا مزار تھا۔ سلطان کو پرانے لوگ — علیا بھانڈ، مولو ٹپواری شمس الدین، اُستاد فلک اور مہتاب یاد آتے ہیں۔ استاد فلک آڑھتی کا بیٹا ہے جو دکان پر بیٹھنے سے کتراتا تھا اور گلیوں میں کتابیں بیچتا، مشاعروں میں جاتا اور تک بندی میں وقت گزارتا۔ باپ نے اس کی یہ شہرت دیکھ کر اسے واپس بلا لیا حالانکہ اس سے قبل وہ اسے نکال چکا تھا۔ اس کی شادی ہوئی اس کے یہاں مہتاب پیدا ہوئی لیکن اس کی بیوی مر گئی۔ استاد فلک نے اس بچی کو استاد ٹپواری شمس الدین کے حوالے کیا اور خود چلتا بنا اب جب وہ گاؤں آیا تو نوبت یہ چلا کہ ٹپواری اس کی شادی اس کی مرضی کے برعکس کرنا چاہتا ہے۔ ٹپواری کہتا ہے کہ اس نے لڑکی کو پالا ہے اس لئے وہ اس پر پورا حق رکھتا ہے ادھر سلطان اپنے دوست مولو کو اس رشتے کے لئے پیش کرتا ہے مگر مہتاب بیمار ہو کر مر جاتی ہے بعد میں پتہ چلا کہ مہتاب تو سلطان سے محبت کرتی ہے جو یہ رشتہ طے کرا کے گاؤں سے چلا جاتا ہے اسے اب مہتاب بہت یاد آتی ہے وہ آخر میں کہتا ہے:-

> "مجھے اپنی زندگی میں متعدد عورتوں سے واسطہ پڑا اور کئی مرتبہ حرماں نصیبی کا منہ دیکھنا پڑا مگر مگر میں نے محبت کا سوگ ہفتے دو ہفتے سے زیادہ نہیں منایا ہاں مہتاب بی بی کی بات دوسری ہے اس کا غم میرے دل کے لئے ایک ایسا زخم ثابت ہوا جو آج تک بھر نہ سکا۔"

یہاں قصہ بڑی سادگی سے دیا گیا ہے بالکل اسی طرح جس طرح غلام عباس افسانے لکھتے تھے — وہ اپنے افسانوں میں زندگی کے کسی ایک مختصر سے پہلو پر فن کارانہ نظر ڈالتے ہیں۔ لیکن اس ناول میں ان کا مشاہدہ عام سا ہے۔ استاد فلک دلچسپ کردار ہے لیکن یادگار یا جاندار نہیں۔ شمس الدین عام ہواری جیسا فریبی، دھوکے باز اور چالاک ہے مگر سپاٹ کردار ہے۔ مہتاب کا تذکرہ پس منظر میں ہے صرف سائیں نگینہ کا کردار بہتر ہے اس کی گفتگو، اس کا رہن سہن اور دوسرے کرداروں سے اس کے تعلق کی داستان موثر ہے اردو ناول کے گاؤں کے مخصوص کرداروں میں اسے جگہ مل سکتی ہے لیکن اس سے ہٹ کر سبھی سپاٹ ہیں اور ان کے خارج تو سامنے آجاتے ہیں مگر ان کے داخل کی عکاسی میں اس ہنر سے کام نہیں لیا گیا۔ جس کا مظاہرہ غلام عباس اپنے افسانوں میں کرتے ہیں اس لیے اہم کردار اپنے وجود کی سطح سے بلند نہ ہونے کی وجہ سے ناول کو عام سا ادبی ناول بنا دیتے ہیں۔ ہو سکتا ہے اگر غلام عباس اسے طویل افسانے کی طرح لکھتے تو بہتر نتیجہ سامنے آتا۔

جہاں تک ناول کے پلاٹ کا تعلق ہے تو اسے ہم ڈھیلا ڈھالا نہیں قرار دے سکتے۔ اس کا پلاٹ چست ہے اور جزئیات نگاری میں غلام عباس نے اپنے افسانے والے فن ہی سے کام لیا ہے یعنی کوئی تفصیل نہ ضرورت سے کم ہے اور نہ زیادہ۔ خاص طور پر گاؤں کے ماحول اور کردار سے متعلق تفصیلات سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے غلام عباس کے یہاں تفصیلات میں مزاح، کا جو عنصر پایا جاتا ہے وہ اکثر مقامات پر ناول میں بھی ہے۔ مثال کے طور پر تکیے پر مشاعرے کے دوران جب چھمبے خان (مزاحیہ شاعر) اپنا کلام پڑھتے ہیں۔

— دال دلبرا رب دا واسطہ ای — تو علیا بھانڈ جو

حسب دستور پلنگ میں ہے پچھے خان کے سامنے بھرے مشاعرے میں آکر کھڑا ہو جاتا ہے: فرماؤ حضور کیا کام ہے غلام حاضر ہو گیا۔" اور مشاعرے میں سب لوگ لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں۔

اس ناول میں غلام عباس کا اسلوب وہی ہے جو ان کے افسانوں میں پایا جاتا ہے۔ انہوں نے کسی مقام پر اسے تبدیل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی کچھ ان کا موضوع بھی ایسا تھا جس نے ان سے اس تبدیلی کا تقاضا نہیں کیا۔ ویسے بھی اکثر ناول نگاروں کا اسلوب افسانوں سے سفر کرتا ہوا کے ناول تک جا پہنچتا ہے۔ شوکت صدیقی۔ انتظار حسین، ممتاز مفتی، بانو قدسیہ، کرشن چندر، ڈاکٹر احسن فاروقی۔ انور سجاد۔ انیس ناگی۔ جوگندر پال۔ بلونت سنگھ۔ عبداللہ حسین اور چند دوسرے فن کار افسانے اور ناول دونوں میں یکساں اسلوب کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ جو کہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ عیب یہ ہے کہ فن کا اسلوب ناول میں چاشنی نہ پیدا کر سکے۔ اور مطالعیت کو ختم کر دے۔ غلام عباس کے یہاں وہ ہی افسانے والی واقعہ کو بیان کرنے کی دھیمی دھیمی رفتار ہے جس میں ایک واقعہ یا ایک کردار آہستہ آہستہ اپنے وجود کو آشکار کرتا چلا جاتا ہے کہ یہاں کوئی پیچیدگی نہیں ہے یہاں کوئی ابلاغ کا مسئلہ بھی نہیں۔ ہر کردار اپنے ایک رُخ کے ساتھ قاری کے سامنے کھڑا ہے جس کی وجہ سے اس کی مختلف پرتیں اور تہیں سامنے نہیں آتی ہیں اور نہ کوئی فلسفہ یا فکر قصے میں ملفوف نظر آتا ہے غلام عباس نے اس اکلوتے ناول میں اسلوب کی انتہائی سادگی کی وجہ سے کوئی ایسی ڈرامائیت نہیں پیدا ہوئی جو بذاتِ خود قاری کے

لئے ایک مخصوص ذائقہ فراہم کرتی ہے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ ناول افسانے سے سوا ہوتا ہے۔ اتفاق سے مصنف نے "گوندنی والا تکیہ" کے پلاٹ کو ناول کی طرح دیکھا لیکن اس کا برتاؤ ناول کی طرح نہیں کیا جس کی وجہ سے وہ اونچی سطح حاصل نہ کر سکا۔ مگر چونکہ غلام عباس ہمارے کلاسیکل افسانے کے آبرو ہیں اس لئے ان کے ناول کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ــــ اگر اس کو کوئی ایسا فن کار تصنیف کرتا جس نے آنندی" اور "اس حمام میں" اور اس جیسے دیگر اچھے افسانے نہ لکھے ہوتے تو اس پر تنقیدی بحث ہی عبث ہوتی۔ بہر صورت اس ناول میں خواہ گہرائی نہ ہو، بڑے بڑے واقعات نہ ہوں جو زندگی کے رزمیہ EPIC کی صورت گری کرتے ہیں کوئی پیچیدگی نہ ہو۔ اپنے عہد کے بارے میں اہم وسنجیدہ سوالات نہ اٹھائے گئے ہوں اور کسی خاص نقطہ نظر کا فنی اظہار بھی نہ کیا گیا ہو۔ اور یہ کہ اس نے اردو ناول میں کوئی اضافہ بھی نہ کیا ہو تب بھی کیا یہ بات کافی نہیں کہ اسے غلام عباس نے لکھا ہے جو فکشن میں مطالعیّت کے عنصر کی پیشکش سے تو واقف ہیں دوسری بات یہ ہے کہ غلام عباس کو پیش نظر ناول میں گاؤں کی زندگی کی پیشکش کا کریڈٹ بھی ملنا چاہیئے۔

جب بھی بلونت سنگھ کے ناولوں "کالے کوس" اور "رات چور اور چاند" اور غلام الثقلین نقوی کے "میرا گاؤں" دوسرے گاؤں کے ماحول والے ناولوں کا تذکرہ آئے گا تو "گوندنی والا تکیہ" کو بھی زیر بحث لایا جائے گا۔ خواہ اپنے مقام کے تعین میں وہ خسارے میں رہے۔

میرا گاؤں // زندگی کے جمال و جلال کی کہانی

میرا گاؤں — جیسا کہ نام سے ظاہر ہے ایک ایسا ناول ہے جس میں ایک گاؤں چک مراد "کی کہانی بیان کی گئی ہے "چک مراد" رقبے کے لحاظ سے بہت محدود ہوتے ہوئے بھی ہمارے ملک کے ہر گاؤں کی نمائندگی کرتا ہے۔

بنیادی طور پر میرا گاؤں ایک کرداری ناول ہے جس میں ہر کردار اپنے اپنے حلقۂ اثر میں اپنے امور انجام دے رہا ہے وہ اپنی ذات میں ایک سچا اور کھرا کردار ہے اس کو مصنوعیت چھو کر نہیں گزری اس گاؤں کے تمام کردار اپنی مٹی سے اپنی ماں کی طرح محبت کرتے ہیں خواہ اپنے چال چلن، اپنی فطرت اور اپنی نیکیوں اور اپنے چھوٹے چھوٹے شر کے اعتبار سے ان کا نفسیاتی خاکہ کیسا ہی بنتا ہو وہ اس گاؤں کے حصار سے باہر آ ہی نہیں سکتے — یوں غلام الثقلین نقوی نے ایک سادہ سے پلاٹ کے سہارے ایک نمائندہ گاؤں کی زندگی کے جمال و جلال کا قصہ حسن و معصومیت سے بیان کر دیا ہے اس قصے میں کوئی فلسفہ یا غیر ضروری اسٹیٹ مینٹس STATEMENTS نہیں ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر ناول میں کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر پایا جاتا ہے جو کہ ایک فطری امر ہے کوئی ناول نگار بغیر کسی نقطۂ نظر کے ناول لکھ ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ نقطۂ نظر کے ڈانڈے اس کی مخصوص سوچ سے جا ملتے ہیں جو ناول کی تخلیق کا سبب بنتا ہے جس طرح انسان کا عمل بعد میں اور پہلے اس کا خیال ذہن میں ظہور پذیر ہوتا ہے بعینہٖ اسی طرح ناول بعد میں اور اس کا بنیادی

خیال بہ شکل نقطۂ نظر ذہن میں پہلے وجود اختیار کرتا ہے اور اگر کوئی اس امر کی تردید کرنے پر آمادہ ہو تو اس سے پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر ناول نگار کا کوئی نقطۂ نظر موجود نہ ہو تو وہ ناول کس بنیاد پر تخلیق کرے گا ؟ تو غلام الثقلین نقوی کا بھی ایک نقطۂ نظر ہے اور وہ یہ ہے کہ معاشرے میں آدمی کے مسائل اور دکھوں کا علاج اعلیٰ انسانی اقدار میں مضمر ہے۔

میرا گاؤں ـــ میں بھی ہر گاؤں کی طرح اچھے بُرے کردار موجود ہیں مثال کے طور پر عبدالرحمٰن عرف ماہنے جو کہ ایک حسّاس کردار ہے وہ کسی بھی ماحول میں رہنے والی وہ آنکھ ہے جو زندگی کے ارتقائی عمل میں حارج نہیں بلکہ اسے زندگی کی اعلیٰ اقدار کی پاسداری کے جذبے کے ساتھ آگے بڑھتے دیکھنا چاہتی ہے یہ کردار انہدام معاشرہ کے مقابلے میں اس کے تعمیر نو کا حامی ہے جب کہ چودھری شرف الدین گاؤں کا نمبردار اور سفید پوش خیر کے مقابلے میں شر کی جانب مائل نظر آتا ہے لیکن اس کا کردار کوئی پروپیگنڈائی کردار نہیں جیسا کہ پنجابی وار دو فلموں یا سخت گیر قسم کے ترقی پسندوں کی تحریروں میں پایا جاتا ہے ـــ خودنمائی سخت گیری، دھوکے بازی، پینترے بازی اور تکبر اس کی ذات کے حصے ضرور ہیں۔ لیکن ان تمام برائیوں کے باوجود وہ اپنے گاؤں اور اس کے کرداروں سے اس طرح قریب نظر آتا ہے جیسے کہ ان کے بغیر زندہ نہ رہ سکتا ہو۔ اپنی اکڑفوں اور جاگیردارانہ ذہنیت کے باوجود وہ کبھی کبھار جھک بھی جاتا ہے گویا وہ ایسی سخت گیر ساس ہے جو اپنی بہو سے لڑتی ضرور ہے لیکن اس کے بغیر اپنے وجود کو بے معنی بھی سمجھتی ہے تو غلام الثقلین نقوی نے اس کردار کے سہارے یہ بتایا ہے کہ:

" تم خواہ اپنے ساتھیوں کے ساتھ زندگی کی دوڑ میں دیدہ و نادیدہ قوتوں کے بل بوتے پر کتنا ہی آگے نکل جاؤ لیکن تمہیں واپس پلٹنا ہو گا کیونکہ تم بہت آگے جا کر خود ہی تھک تھک جاؤ گے "!

چودھری شرف الدین کے ساتھ اس کا بیٹا بھی جاگیردارانہ ذہنیت،

ہم ایک ایسا روایتی دیہی کہہ سکتے ہیں جو ہمارے ہر گاؤں میں ضرور پایا جاتا ہے
دراصل عبدالرحمن عرف ماہنا گاؤں کی زندگی کے جمال اور چودھری شرف الدین
اور اس کا بیٹا سلیمان عرف سلی اس کے جلال کی نمایندگی کرتے ہیں۔ لیکن
اس جمال و جلال کا افق کافی پھیلا ہوا ہے ۔ پورے ناول کو پڑھنے کے بعد
اندازہ ہوتا ہے کہ پیار، محبت، خلوص، ایثار، قربانی، دوستی، صبر،
کرم نوازی، انسانی ہمدردی، محنت، رواداری، اور مفاہمت گاؤں کے
لوگوں کی زندگی کے جمالی رُخ ہیں اور جاگیردارانہ طرز ہائے عمل، وہم و توہمات
تعصبات، سیاسی و سماجی منافقت، گروہ بندی، کینہ پروری اور دیگر
شر پسندیاں اس زندگی کے جلالی رُخ ہیں اور گاؤں کی زندگی میں یہ دونوں
رُخ ہمیشہ سے جاری و ساری ہیں ۔ غلام الثقلین نقوی نے حقیقت میں
اس نمائندہ گاؤں میں انہی دو رُخوں کو اجتماعی زندگی کی حیثیت سے
کھوج نکالا ہے اور گاؤں کی زندگی میں جو فطری معصومیت موجود ہوتی ہے
اسے جوں کا توں قائم رکھا ہے جو ان کی قوّت مشاہدہ اور سچے تجربات کا
عکس ہے مزید برآں یہ کہ ان کی صحیح فنی اپروچ APPROACH
کی بھی گواہی دیتی ہے جس میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کوئی بھی کردار نہ اپنی انسانی
سطح سے نیچے ہے اور نہ اوپر ۔ اس لحاظ سے قاری ناول کے مجموعی ماحول
میں اپنے آپ کو شریک کر لیتا ہے ۔ لیکن اس بات کا یہ مطلب نہیں ہے
کہ غلام الثقلین نقوی نے زندگی کو ویسا ہی پیش کر دیا ہے جیسے کہ وہ ہے۔
بلکہ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے تخلیقی سطح پر گاؤں کی زندگی کے جمالی و
جلالی زاویوں کے آئینے میں چند ایسی تصاویر بھی دکھائی ہیں جو قاری کے
مشاہدات و تجربات میں اضافہ کرتی ہیں مثال کے طور پر اسلم کا کردار۔
اسلم چک مراد سے تعلق نہیں رکھتا ۔ وہ مہاجر ہے۔ ایک مہاجر کا

بیرونی ماحول میں اپنے آپ کو ایڈجسٹ ADJUST کرنا انتہائی تکلیف دہ عمل ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ روزِ ازل سے اب تک انسان کا سب سے بڑا مسئلہ ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل رہے ہیں۔ آنحضرت محمد صلی اللہ علیہ و آلہٖ وسلم نے اپنے ساتھیوں سمیت ہجرت کی اور مدینے میں اس طرح قیام کیا کہ مقامی و غیر مقامی کا فرق مٹ گیا۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے ہولناک قسم کے نقل مکانی کے واقعات پیش آئے اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ کئی ممالک میں باہر سے آنے والے لوگ انہی کے اندرونی ماحول کا حصہ بن گئے اور کہیں کہیں ایسا نہ ہو سکا۔ یہ تو ہوئی ایک حقیقی صورتِ حال جو پوری دنیا میں پائی جاتی ہے اور اس حقیقی صورتِ حال کا بیان ایک صحافتی کہانی ہے لیکن ناول نگار صحافی تو نہیں ہوتا کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہی بیان کرتا جائے مگر غلام الثقلین نے صحافیانہ عمل سے گریز کیا ہے۔ ناول لکھتے وقت ان کا تاریخی لاشعور ضرور سرگرم عمل رہا ہو گا اور انہوں نے بڑے اچھے انداز سے "چک مراد" کے چند معروف کرداروں خاص طور پر عبدالرحمٰن عرف ماہنے کے حوالے سے ہجرت کے مسئلے کو یوں برتا ہے کہ ایسی گائیڈ لائن GUIDE LINE ہمارے سامنے آتی ہے جو سراسر انسانیت پرستی HUMANTARIANISM پر مبنی ہے یعنی یہ کہ ہجرت کر کے آنے والے کو ذہنی طور پر اپنے آپ کا مقامی جڑوں سے اتصال کرنا ہو گا۔ محض اپنے اور مقامی لوگوں کے پُرامن بقا PEACEFUL SURVIVAL کی خاطر۔ اور یہ کہ خود مقامی لوگوں کو باہر سے آئے ہوئے لوگوں کو اپنی جڑوں میں پناہ دینے کا جذبہ بھی پیدا کرنا ہو گا تا کہ یہ دونوں جڑیں ایک دوسرے میں پیوست ہو جائیں اور معاشرہ ایسے انسانوں کی منظر کشی کرے جو لسانی اور گروہی تعصبات سے یکسر آزاد ہوں یعنی وہ اچھے انسان ہوں۔ معاف کیجئے گا یہ کوئی ایسا بیان

نہیں ہے جو غلام الثقلین نقوی نے ناول میں درج STATEMENT
کر دیا ہو ۔ دراصل اس ناول کی کہانی کرداروں کے حوالے سے اس حقیقت
کا انکشاف کرتی ہے کہ انسان کو اگر پُرامن بقا کی ضرورت ہے تو اسے رواداری
مفاہمت اور خلوص سے یقیناً کام لینا پڑے گا ۔ ناول کا اہم کردار عبدالرحمن
عرف ماہنا کم از کم اپنے طرز عمل سے یہی ثابت کرتا ہے وہ مہاجر کردار اسلم
سے اپنی بہن بیاہتا ہے اور خود اس کی بہن کو اپنی بیوی بناتا ہے دو جڑوں
کی آپس میں پیوستگی سے ایک غیر متعصب معاشرہ کی تشکیل کے اس حیاتیاتی
نکتے کو ناول نگار نے خوب برتا ہے اور وہ کسی جگہ بھی مبلغ نہیں بنا بلکہ ناول نگار
ہی بنے رہنے کو ترجیح دی ۔

میرا گاؤں ۔۔ میں محض جمی جمائی زندگی کا بیان ہی نہیں ہے بلکہ اس
میں زندگی کا ارتقائی عمل مکمل طور پر موجود ہوتا ہے ۔ مثال کے طور پر ایک
ٹھہری روایتی زندگی میں جب مشین سے چلنے والی چکی کا عمل دخل شروع ہوتا
ہے تو ایک ہلچل سی مچ جاتی ہے ۔ نتھو دیہاتی کے لئے یہ ایک قسم کی چھوٹی موٹی
قیامت ہے کیونکہ لوگ اب مشینی چکی پر آٹا پسوانے لگے ہیں ۔ پھر آہستہ آہستہ
گاؤں میں ٹیوب ویل بھی نصب ہونے لگتے ہیں جس سے زراعت میں انقلاب
آنے لگتا ہے اس طرح گاؤں میں سائنسی ایجادات کے پہنچنے کے اثرات ظاہر
ہونے لگتے ہیں یہ شہری زندگی کی وہ نعمتیں ہیں جو گاؤں پر اثر انداز ہونے
لگی ہیں اسی طرح پہلے مارشل لار کا نفاذ لوگوں کے اذہانوں کو متحرک کرنے
لگتا ہے اب تک دیہاتی یہ سمجھ رہے تھے کہ زندگی ساکت ہے اور وہ تبدیلی
کے اثرات سے آشنا ہو رہے ہیں اور کچھ بھونچکا بھونچکا سے بھی ہیں ۔
مگر اپنے طرز عمل سے ثابت کر رہے ہیں کہ ان کی زندگیوں میں ان تبدیلیوں کا
انجذاب ہو رہا ہے ۔ خاص طور پر عبدالرحمن عرف ماہنا ان تبدیلیوں کو
بڑی دلچسپی سے دیکھتا ہے اور وہ گاؤں کی زندگی میں تلاطم برپا کر کے

ان کے شعور کو آگے بڑھانے کا بھی فریضہ انجام دیتا ہے کیونکہ وہ پڑھا لکھا ہے ۔ وہ چاہتا ہے کہ گاؤں میں اخبار آئے اور لوگ اسے پڑھیں اور آپس میں بحث و مباحثہ کریں ۔ وہ چاہتا ہے کہ گاؤں میں سماجی بہبود کے وہ تمام ادارے قائم ہوں جن سے گاؤں میں سماجی ، معاشرتی اور سیاسی انقلاب آئے ۔ دیسے سیاسی انقلاب کا مظہر وہ مقامی انتخابات ہیں جن میں وہ بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا ہے اور گاؤں والوں کو اس عمل میں ملوث کر دیتا ہے تاکہ پر خلوص نمائندے منتخب ہو کر گاؤں کو ہر قسم کی ترقی سے ہم کنار کریں اس سے ثابت ہوا کہ عبدالرحمن ترقی کے عمل کا ایسا نمائندہ ہے جو ایک طرف گاؤں سدھار پروگرام کے تحت سائنسی عمل دخل کا حامی ہے تو دوسری طرف وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ انسان اپنی بنیادی اقدار کا دامن کبھی ہاتھ سے نہ چھوڑیں تاکہ زندگی کا توازن نہ بگڑے ـــ یہ بات اپنی جگہ بڑی اہم ہے اور اس نقطۂ نگاہ کے برعکس ہے جو یہ ثابت کرتا ہے کہ گاؤں کی زندگی میں سائنسی عمل دخل گاؤں کی معصوم زندگی تباہ کر دیتا ہے اور انسان میں خود غرضانہ صفات جڑیں پکڑ لیتی ہیں انگریزی شاعر اولیور گولڈ اسمتھ OLIVER GOLDSMITH بھی اپنی مشہور نظم " ویران گاؤں " ـــ THE DESERTED VILLAGE میں سائنسی عمل دخل کی وجہ سے مادیت پرستی کے آجانے پر ماتم کناں نظر آتا ہے ۔ اگر ہم اولیور گولڈ اسمتھ کی نظم کو سامنے رکھ کر عبدالرحمن کے رّدِ عمل پر غور کریں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ وہ گاؤں کے تمام افراد کی مادی ترقی کا نہ صرف قائل ہے بلکہ ان اقدار کو بھی قائم رکھنے کے حق میں ہے جو انسان کو ذہنی مسرت و سکون بخشتی ہیں ۔ اس لحاظ سے عبدالرحمن کی اپروچ میں بڑا توازن ہے اور یہ اپروچ خالصتاً غلام الثقلین نقوی کی

اپنی سوچ لگتی ہے! اب اگر اس سے بھی آگے بڑھیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۶۵ء کی انڈو پاکستان جنگ کی منزل سے "چک مراد" کو گزارا گیا ہے۔ "چک مراد" انڈیا کے قبضے میں چلا جاتا ہے اور مکمل طور پر تباہ ہو جاتا ہے۔ لیکن یہی گاؤں پھر پاکستان کو واپس ملتا ہے —— لوگ وہی ہیں ان کا جذبہ وہیں کا وہیں ہے —— سب مل کر "چک مراد" کی تعمیر نو کا عہد کرتے ہیں —— یہاں اس گاؤں کے کرداروں کا جو آپس میں محبت اور نفرت دونوں رشتوں میں بندھے رہے ہیں اب اپنے آپ ایک بڑے مقصد کی تکمیل میں مصروف ہیں۔ اس طرح چک مراد کا دشمن کے قبضے میں چلا جانا اور پھر بازیاب ہونا کہانی میں نہ صرف ڈرامائیت اور استعجاب کے اسباب پیدا کرتے ہیں بلکہ قاری کے لیے ناول کو مجموعی طور سے دلچسپ بھی بنا دیتے ہیں۔

"ناول کا فن طویل نثری تمثیلوں سے ہی نکلا اور ناول نگاری کی تاریخوں کے تمہیدیہ میں اس قسم کی تمثیلوں کا ذکر بھی لازمی طور پر ہوتا ہے اس لیے اُردو ناول نگاری کی تاریخ کے تمہیدیہ میں مولانا (ڈپٹی نذیر احمد) کو ہمیشہ جگہ ملے گی۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی

"اردو ناول کی تنقیدی تاریخ"

"نادید" پر ایک نظر

نادید جوگندر پال کا ایسا ناول ہے جس کے تقریباً سب ہی کردار نابینا ہیں ماسوائے چند کرداروں کے جن کو بینا دکھانا کہانی کا تقاضہ تھا۔ شاید اسی وجہ سے اس کا عنوان معنی خیز نظر آتا ہے۔ آنکھوں والے کرداروں کی زندگی کی عکاسی کے مقابلے میں نابینا کرداروں کی بالخصوص ناول میں پیش کش اس لحاظ سے زیادہ دشواری کی حامل ہوتی ہے کہ ناول نگار کو اپنی تخلیقیت کے پروسس PROCESS میں خود بھی نابینا بن کر ان کی زندگیوں کا احاطہ کرنا پڑتا ہے۔

پھر جوگندر پال کے یہاں نابیناؤں کی تعداد خاصی زیادہ ہے اور وہ سب بلائنڈ ہاؤس BLIND HOUSE کے اہم کردار ہیں اور یہ بلائنڈ ہاؤس پورے بھارت کی علامت ہے یوں یہ کردار بھارت کے مختلف طبقات کی کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن یہ سب کچلے ہوئے، گھٹن زدہ، بے بس، مجبور، مفلس اور ہلاکت زدہ کردار ہیں جن پر استحصال کرنے والے منافق وریا کار کرداروں کا بے رحمانہ تسلط ہے اور یہ سب ایک ٹائم بم پھٹنے کے منتظر ہیں۔ ٹائم بم کے پھٹنے کی استعاراتی معنویت ناول کے خاتمے سے ظاہر ہے۔

"اور سارے اندھے اپنے گھر کے ایک کوریڈور میں جمگٹا سا بنا کر بیٹھ گئے۔ تم نے بتایا ہے بھولا ــــــ شرفو کے منہ سے کف چھوٹ رہا تھا۔ کل سویرے بابا کی باتیں تمہیں الٹی سیدھی لگیں پھر بھی تمہارے دل میں شک اٹھا۔ مجھے کیا پتہ تھا شرفو۔ بابا کے پیٹ میں ٹائم بم گرا تھا۔ بوجھے

کی بات ہے۔ پیشوا روتے ہوئے بولا ـــــ ٹائم بم تو ہم سب
کے پیٹ میں گرا پڑا ہے"

دراصل ٹائم بم وقت کے انتقام کا اشارہ ہے۔ ناول میں یہ ٹائم
بم بعد میں اندھے کنوئیں سے برآمد ہوتا ہے۔ اسی مرحلے پر بابا کو خودکشی
کرنا پڑی تھی۔ ناول کے آخری الفاظ یہ ہیں ـــــ وہ گم سم بیٹھے رہے
کان کھڑے کیے، کہ اندھے کنوئیں میں ٹائم بم کب پھٹے گا؟
ہندوستان کی تاریخ سے واقفیت رکھنے والے ہر شخص کو علم ہے
کہ وہاں وقفے وقفے سے ٹائم بم پھٹتے رہے ہیں۔ خواہ انگریزوں کی آمد اور بہادر
شاہ ظفر کا زوال ہو اور ہندوستان کا غلامی کے اندھے غار میں لڑھک
جانا ہو، اس سے بھی قبل نادر شاہ کا ہندوستان پر حملہ اور قتل و غارت
گری کا بیان ہو، ہندوستان کی تقسیم ہو یا اس قسم کے اور واقعات ہوں،
ہندوستان میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی جانب جوگندر پال نے رمزیہ
انداز سے وہاں کی سیاسی تاریخ کا قاری کو خوب ادراک کرایا ہے اور زمانہ حال
کے حوالے سے بڑے سوال اٹھائے ہیں جو کہ ہندوستان کے مستقبل سے تعلق
رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ کہ جو ٹائم بم اب پھٹے گا اس کے نتیجے میں بھارت
کا اگلا منظر نامہ کیا ہوگا؟ اسے کون کون سے خطرات لاحق ہوں گے؟ اس
کا جواب جوگندر پال نے قاری پر چھوڑ دیا ہے کہ وہ اپنے شعور سے اس کا
جواب طلب کر کے کسی نتیجے پر پہنچے۔
ناول کی کہانی میں "بلائنڈ ہاؤس" کا اہم کردار بابا ہے۔ وہ بلائنڈ
ہاؤس کے نابینا کرداروں کا ساتھی ہے۔ وہ ان کے دکھ سکھ سے واقف
ہے۔ وہ ہی ان سب کے افعال کی سمت مقرر کرتا ہے۔ اتفاق سے اس
کی بصارت ایک حادثے کے نتیجے میں بحال ہو جاتی ہے لیکن وہ اپنے نابینا

ساتھیوں کو اس حقیقت سے بے خبر رکھنا ہے۔ وہ کہتا ہے ـــ نہیں مجھے جیتے جی نہیں مرنا ہے۔ میں نے اپنی آنکھیں کھل جانے کا اعلان کر دیا تو اپنے ہی اندھوں کے گھر میں باہر کا کوئی شخص ہو کر رہ جاؤں گا۔
اس کے پاس ایک اور دلیل ہے۔ وہ کہتا ہے ـــ اپنے اندھوں کے گھر میں کھلی آنکھوں سے گھومتے ہوئے میں ان کے باطن میں گھسا ہوتا ہوں اور ان کی اطلاع کے بغیر ان کے سارے راز چرا لے جاتا ہوں ـــ۔
لیکن بابا کا کردار محض اندھوں کے گھر تک کی سرگرمیوں تک محدود نہیں۔ وہ مقصد و موقع پرست شخص ہے۔ وہ سیاست کی دہلیز تک پہنچ کر ایک سیاسی رہنما کا روپ دھار لیتا ہے۔ اس موقع پر اس کے خیالات ہر مفاد پرست سیاسی رہنما کی دھوکہ دہی، موقع شناسی، فریب، منافقت اور ریاکاری کا پردہ چاک کر دیتے ہیں۔''

"میں چاہتا ہوں کسی کو یہ معلوم کرنے کی خواہش نہ ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں۔ کیوں اور کیسے کر رہا ہوں۔ سبھی اپنے اندھے پن پر قانع ہوں اور انہیں یقین ہو کہ جو کچھ ہو رہا ہے اسے بہر حال ایسے ہی ہونا تھا۔ ان کی خواہش بھی یہی تھی۔"

اندھوں کے گھر میں بابا کے مدِ مقابل کردار بھولا، شرفو، راج دوت جیندر کاکا، سنگھا، شیرو درزی، روپی اور رکھی ہیں۔ ان کی دنیا ہندوستان کے عوام کی دنیا ہے۔ بابا ان پر ہی حکومت کرتا ہے۔ جوگندر پال نے کوشش کی ہے کہ تمام انسانی بدبوں کو ـــ ان لوگوں میں مجتمع کر دیا جائے اور دوسری جانب اندھوں کے گھر سے باہر بھی ایک دوسری دنیا کو رواں رکھا جائے۔ یہ فٹ مین ہے جو ایک غیر ملکی ادارے سے متعلق ہے اور ہندوستانی رہنماؤں کو مشوروں سے نوازتا ہے۔ قاری سمجھ سکتا ہے کہ اس کے مشورے

کیا ہوں گے اور ان کے پیچھے اس کے ملک کے کون کون سے مذموم مقاصد پوشیدہ ہوں گے۔ یہ مہاگرو ہے جو امریکی سی آئی اے کا مقامی نمائندہ ہے۔ اسے مقامی کمانڈر بھی کہا جا سکتا ہے جو مقامی سیاستدانوں کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ خود بابا اس کے جال میں پھنس چکا ہے۔ انہی کے ساتھ ساتھ باضمیر صحافی بلدیو سنگھ ہے جس کے ہاتھوں میں ایک خفیہ ایجنسی کے راز ہیں اور ایجنسی اسے خریدنا چاہتی ہے ورنہ بصورت دیگر اس کے لیے اس کے پاس موت کا پلان ہے۔ اس منظرنامے سے پوری تیسری دنیا کے سیاسی و معاشرتی احوال سے صاف آگاہی ہو جاتی ہے۔

ناول جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے بابا کا کردار کھلتا جاتا ہے۔ اندھوں کی خدمت کے بدلے میں اسے پدم شری کا انعام دیا جاتا ہے۔ فرِٹ بین اس لیے بابا کو اپنی مکارانہ سازشوں میں پھانس لیتا ہے۔ اسے روپے بھجواتا ہے۔ اس رقم سے ہندو مسلم فسادات کروائے جاتے ہیں۔ اب مہاگرو بھی سامنے آجاتا ہے۔ مہاگرو کا ایک مذہبی کردار ہونے کے ناطے بڑا احترام ہے۔ اس پر کسی کو شک بھی نہیں ہوتا کہ وہ نہ صرف بابا بلکہ اسمبلیوں کے ارکان کو استعمال کر رہا ہے جس سے سیاست میں زہر گھل رہا ہے۔ پھر ایک وقت آتا ہے کہ بابا کو راجیہ سبھا کا ممبر نامزد کر دیا جاتا ہے۔ اب بابا، مہاگرو اور فرِٹ بین کے سیاسی و اقتصادی عزائم کی راجیہ سبھا میں اپنی کارروائیوں کے ذریعے تکمیل کرواتا ہے۔ اسی اثنا میں وہ غیر ملکی ایجنسی وزیر خارجہ کو طیارے کے کریش کے ذریعے ختم کرانا چاہتی ہے۔ مہاگرو نے بابا کی ڈیوٹی لگائی کہ وہ اس کی سیٹ کے نیچے بم رکھ دے۔ بابا کو راستے میں اتر جانا تھا۔ اس کے بعد فضائی حادثہ کو رونما ہونا تھا۔ بابا کو ایک گولی بھی دی گئی تھی تاکہ بوقت ضرورت کھا کر مر جائے اور ایجنسی کا راز راز رہے لیکن بابا ہی کی وجہ سے وزیر خارجہ بچ گیا۔ طیارہ نہ

پھٹا البتہ بابا نے وہ زہریلی گولی کھا کر جان دے دی اور ٹائم بم ایک اندھے کنویں پڑا پایا گیا!

جوگندر پال بابا کے منفی کردار کو اس کی خودکشی کے ذریعے سنبھال لیتے ہیں اور بابا کی زندگی کے آغاز اور آخیر کے درمیان کے تمام مراحل ناول میں ہندوستان کے سیاسی رجحانات کی فن کارانہ عکاسی کرتے ہیں۔ پڑھنے والوں پر یہ تاثر واگزار ہوتا ہے کہ انتخابات اور پارلیمنٹ وغیرہ کی کارروائیاں، وزارتوں کی تشکیل اور خدمت کے نعرے سب فرسودہ قسم کے ڈھونگ و ڈھکوسلے ہیں۔ جنہوں نے سیاسی رسوم و روایات RITUALS کی مستحکم صورت اختیار کر لی ہے اور جس طرح کے مکافاتِ عمل اس پورے پروسیس PROCESS میں ٹائم بم کی مانند پھٹنے کے لیے بے چین اور بے قرار رہتا ہے سو ہندوستان میں وقت قریب آ رہا ہے۔ اس لحاظ سے "نادید" دیوار پر لکھی تحریر کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اور ایک حساس ناول نگار سے ہم یہی توقع کرتے ہیں کہ وہ نہ صرف معاشرہ کو آئینہ دکھائے بلکہ کسی بھی قسم کے پروپیگنڈے کے جوہڑ سے اجتناب برتتے ہوئے راہ بھی دکھائے اور اس میں کوئی حرج نہیں کہ کوئی تحریر فنی، فکری اور جمالیاتی تقاضوں کو برقرار رکھتے ہوئے راہی کو اپنا ہی رہنما بنا دے۔ خصوصاً ناول سے سماجی مقصد برآری کی توقع کرنا اس لیے بھی مناسب ہے کہ بحیثیت ایک بڑی صنف ادب اسی میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ اذہان کو متاثر کر سکے۔ "نادید" کی یہ خصوصیت اس کی دوسری خصوصیات کے ساتھ قابلِ تعریف ہی گردانی جائے گی۔ اس کے علاوہ جیسا کہ ابتدا میں بتایا گیا ہے کہ مصنف نے خود اندھے کا روپ دھار کر اندھوں کی نفسیات کو آشکار کیا ہے۔ اس سلسلے میں انور سدید "نادید" کا تجزیہ کرتے ہوئے خوب لکھتے

ہیں:

لے "اندھے لوگوں کی داخلی بصیرت کو آنکھوں کی بصارت پر فوقیت دے کر جوگندر پال نے اردو ناول میں انوکھا تجربہ کیا ہے۔"

لیکن اس انوکھے تجربہ کی اشاراتی معنویت یہ ہے۔ یہ اندھے لوگ محض اندھوں کے گھر یا بلائنڈ ہاؤس کے مکین نہیں ہیں۔ یہ تو ہندوستان کے وہ عوام ہیں جو سیاسی و اقتصادی استحصال کے اندھے ڈنڈے کے ہاتھوں گزشتہ چار دہائیوں سے زیادہ کے عرصے سے ہانکے جا رہے ہیں اور یہ سب کے سب اس فریب کی چادر سے باہر نہیں نکل پا رہے ہے جو انہیں اڑھا دی گئی ہے۔ یہاں پھر بابا کا وہ جملہ یاد آتا ہے جس کا پہلے ہی حوالہ دیا جا چکا ہے ۔ ...... اور انہیں یقین ہو کہ جو کچھ ہو رہا ہے اسے بہر حال ایسے ہی ہونا تھا!

اس جملے میں معمولی حقیقت نہیں ہے۔ یہ ایک گہری حقیقت کا عالمانہ اظہار ہے۔ ناول نگاروں کے یہاں اس قسم کے جملے، فقرے یا مکالمے ناول کے ماتھے میں پوشیدہ دانش کو مہمیز لگاتے ہیں۔ قاری کے ذہن کو روشن کرتے ہیں۔ اس کے شعور کو جِلا بخشتے ہیں اور مجموعی طور پر ناول کے حوالے سے مصنّف کی بصیرت کا کھوج لگاتے ہیں اور جس طرح قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، راجندر سنگھ بیدی اور دیگر فنکاروں کے یہاں یہ کیفیت عام ملتی ہے بالکل اسی طرح جوگندر پال بھی اپنے اس قسم کے الفاظ سے اپنے وژن VISION کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے یہاں جہاں کردار خود بولتا ہے وہاں وہ خود بھی موجود ہوتے ہیں تاکہ کردار کے باطن کی خبر لے سکیں۔ اپنی موجودگی کہیں کہیں وہ مکالمے کے ذریعے محسوس کراتے ہیں۔ اس کی مثال دیکھیے ۔ ...... اندھے کو تو نظر نہیں

لے مضمون "نادید"۔ ماہِ نو۔ فروری ۱۹۸۸ء

آتا اس لیے اسے جو بھی محسوس ہو اس کے لیے وہی سچ ہے مگر آنکھ والے تو اپنی سچائیوں کے چشم دید گواہ ہوتے ہیں۔ وہ سچائیوں سے اندھاپن کیوں اختیار کر لیتے ہیں؟

یہ سوال جوگندر پال نے پورے معاشرہ سے کیا ہے۔ کیوں ہم حقیقت سے نظر چراتے ہیں اور اپنی ہی زندگی کو داغدار کر لیتے ہیں؟ اس طرح کیا انسان خسارے میں نہیں؟ اور یہاں کتنی بڑی آئیرنی IRONY تخلیق کر دی گئی ہے جب بابا کہتا ہے ـــــــ اور دو تین ملاقاتوں میں مجھے معلوم ہو گیا کہ واقعی میں اندھا ہوں اور فٹ مین نے میری کو پکڑ کر مجھے اپنے رستے پر ڈال لیا ہے ـــــ بابا تو آنکھ والا ہے لیکن اپنی قوم کو بیچ کر اب محسوس کر رہا ہے کہ وہ تو اندھا ہے۔ ایک جگہ جب وہ اس خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ کاش کہ وہ اندھا ہی ہوتا تو یہ IRONY مزید گہری ہو جاتی ہے! اس طرح ناول کی کہانی کے اندھے بینا نظر آنے لگتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے اندر ناول نگار تیسری آنکھ کھول دیتا ہے اور بینا لوگ نابینا بن جاتے ہیں کہ آنکھ کی بصیرت و بصارت دونوں کے وجود کو وہ عمل سے کچل کر رکھ دیتے ہیں اور اگر ایسے کردار رہنما ہوں تو پورا معاشرہ اتھل پتھل کا شکار ہو جاتا ہے بلکہ ٹوٹنے لگتا ہے اور پھر وہی ٹائم بم کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے جو تاریخ میں ہر قوم پر مختلف ادوار میں پھٹتا ہے اور زندگی کا سفر پھر سے جاری ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ اسے رکنا نہیں ہے لیکن توڑ پھوڑ اور بم پھٹنے کے عمل سے شر پر خیر کی بالادستی اور انتشار پر سکون کی برتری کا تصور واضح ہوتا رہتا ہے لیکن یہ بھی واضح رہے کہ عام طور پر ٹائم بم کے پھٹنے سے بُرا دور اچھے دور کو جگہ دیتا ہے یہ علیحدہ بات ہے کہ اچھے دَور کا زمانی فاصلہ محدود ہو۔

"نادید"، کے مطالعے سے اس حقیقت کا بھی اثبات ہوتا ہے کہ کوئی بھی سیاست اب مقامی نہیں ہوتی بلکہ ہر سیاست بین الاقوامی ہوتی ہے۔ اس

کی دوڑ مقامیت سے آزاد ہو کر بیرونی کرداروں کے ہاتھوں میں آنے پر مجبور ہے جس کے لیے مقامی گماشتوں کا ظہور از بس ضروری ہے جس طرح کوئی مشین بغیر کرنٹ یا حرارت کے نہیں چل سکتی اسی طرح مقامی سیاست گماشتوں کے بغیر ممکن نہیں۔ کم از کم بیسویں صدی کی سیاسی تاریخ یہ بتاتی ہے اور فتح و شکست، کامیابی و ناکامی، جمود و تحرّک اور اچھی بری تبدیلیوں کے پیچھے ان بیرونی ایجنٹوں کی شاطرانہ چالیں صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہیں۔ جوگندر پال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ہندوستان کو بلائنڈ ہاؤس کی علامت کا روپ دے کر عوام پر سیاسی بہروپیوں کی حکمرانی کا پول کھول دیا ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ بے اصول سیاست سفاک ہوتی ہے نیز یہ کہ عموماً تیسری دنیا اور دیگر ملکوں کے سیاسی رہنماؤں کے پاس جھوٹ اور ریا کاری کا مسمریزم ہوتا ہے اور یہ ایک ایسا کالا جادو ہے جو منٹوں اور سیکنڈوں میں زہر کی مانند اپنا اثر دکھاتا ہے لیکن سیاست کے جسدِ خاکی میں جب ٹائم بم پھٹتا ہے تو بڑے بڑے انقلابات رونما ہوتے ہیں۔ اس طرح "نادید" میں ہمیں عصری صداقتوں کے تہہ در تہہ اشاروں کا ادراک ہوتا ہے۔ حقیقت میں یہ ناول موضوعاتی تجربے کے لحاظ سے قابل ذکر تحریر بن کر ابھرتا ہے۔

اور جب یہ کہا جاتا ہے کہ جوگندر پال نے اندھا بن کر اندھوں کے حقیقی جذبات اور ان کی حرکات و سکنات کو محسوس کرایا ہے تو یہ معمولی خراجِ تحسین نہیں ہوتا اس لیے کہ تخلیق کار کا کسی دوسرے کے قالب میں ڈھل کر کہانی تخلیق کرنا، کھیل تماشہ نہیں ہوتا۔ دوسرے کے قالب میں ڈھلنا ایک دوسرے کردار کی روح کو اپنے اندر سمونے کا انتہائی پیچیدہ، پر اسرار اور کرب آمیز لمحات سے بھرپور عمل ہوتا ہے جس کے بعد ہی فن کار کی ذات سے علیحدہ دوسرا حقیقی کردار اپنی پوری نفسیات کے ساتھ جلوہ گر ہو پاتا ہے جو کبھی علیحدہ بھی نظر آتا ہے اور کبھی کبھی فن کار کی ذات سے ہم آمیز

جی ہو جاتا اور اس ضمن میں ظاہر ہے کہ جوگندر پال کامیاب رہے ہیں۔
ان کے فن میں ۱۹۶۲ کے بعد سے جبکہ انہوں نے ایک مختصر ناول "اک بوند لہو کی" پیش کیا تھا ابعادی تبدیلیاں آئی ہیں کہ جس کی بہترین مثال "نادید" ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا جیسے نقاد ان کے فن کو سراہتے ہوئے رسالہ جدید ادب کے "جوگندر پال فن و شخصیت ایڈیشن ۱۹۸۵ء" میں لکھتے ہیں کہ یہ ناول بلا شبہ اردو زبان میں ایک نیا لیکن بے حد کامیاب تجربہ ہے۔ اس میں زندگی کا ایک نیا بُعد DIMENSION اُبھرا ہے اور پہلی بار باصرہ کا سہارا لیے بغیر زندگی اور کائنات کی معنویت کو دوسری حسیات کی مدد سے اجالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اب اگر اس اقتباس اور ناول کی اس صنف کو پیش نظر رکھا جائے کہ وہ حیات و ممات کے بڑے مسائل سے نبٹنے کی زبردست طاقت رکھتا ہے تو ہم "نادید" کو ایک اہم ناول کا درجہ دے سکتے ہیں۔

"قرۃ العین حیدر کا تازہ ناول چاندنی بیگم قطعی طور پر مایوس کن ہے اور یہاں وہ اپنے مقصد میں، اگر کوئی مقصد تھا، تو بری طرح ناکام ہو گئی ہیں۔ شروع میں یہ تاثر ملتا ہے کہ شاید زندگی میں پہلی مرتبہ انہوں نے نچلے طبقوں کے متعلق ناول لکھنے کا فیصلہ کیا ہے۔ لیکن جلد ہی نچلے طبقے کے لوگ اعلیٰ سوسائٹی کے لیے ایک طرح سے پس منظر کا کردار ادا کرنے لگتے ہیں۔"

رضی عابدی

مضمون: قرۃ العین حیدر کا اینٹی کلائمکس - چاندنی بیگم
ماہِ نو ـــ جنوری ۱۹۹۱ء

"بستی" اور "تذکرہ" کا تذکرہ

انتظار حسین کے ناول "بستی" کی اشاعت کو ایک عشرے سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا ہے۔ اسی دوران ان کا دوسرا ناول "تذکرہ" (۱۹۸۷) بھی شائع ہو چکا ہے۔ دونوں میں ناسٹلجیا NOSTALGIA کا تھیم مشترک ہے۔ یہ تھیم شعوری طور پر ان کے افسانوں سے دونوں ناولوں میں در آیا ہے اس اعتبار سے وہ ان ناول نگاروں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں جن کے یہاں ہجرت کے حوالے سے ماجرا تشکیل پاتا ہے خواہ اس کے عناصر خفیف ہوں یا دبیز۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ناسٹیلجیا کی پرچھائیں صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہے اور چند کرداروں کا مخصوص کرب اسی حوالے سے سامنے آتا ہے۔ نثار عزیز بٹ کے ناول "نئے چراغ نئے گلے" اور فہیم اعظمی کے "جنم کنڈلی" میں بھی اس کے اشارے ملتے ہیں۔ تاہم انتظار حسین اسی کے حوالے سے ماضی، حال اور مستقبل کو دیکھتے اور دکھاتے ہیں دیگر فنکاروں کے ناولوں میں ناسٹیلجیا کے صرف اشارے ملتے ہیں مگر اپنے ناولوں میں انتظار حسین انہیں رجحان میں تبدیل کر دیتے ہیں ایک ایسا رجحان جس کے تحت اہم کردار ماضی میں ڈوبے رہتے ہیں اور حال کو اسی کے آئینے میں دیکھ کر اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ سب اپنی جڑوں کی تلاش میں ہوں۔ کبھی محسوس ہوتا ہے گویا یہ سب ہندوستان سے پاکستان ہجرت کر کے پچھتا رہے ہوں اور ابھی تک اس سکون کے متلاشی ہوں جس کی خاطر انہوں نے ہجرت کی تھی۔ دراصل ماضی کا شدید احساس ہر

اس شخص کی سوچ کا حصہ ہوتا ہے جو ہجرت سے گزرا ہو۔ افراد اور اشیاء ہجرت کرنے والے کے ذہن سے محو نہیں ہو سکتے۔ پرانے واقعات یادوں کا حسین خزانہ ہوتے ہیں جن میں بار بار پناہ لینے کو ان کا جی چاہتا ہے۔ یہ کیفیت ایسے عام انسان میں بھی پائی جاتی ہے جنہوں نے ایک ہی ملک کے شہر یا دیہات میں زندگی کا بیشتر حصہ گزارا اور پھر کسی اور مقام پر ہمیشہ کے لیے پڑاؤ ڈال دیا لیکن ایک ملک سے دوسرے ملک ہجرت سے گزرنے والے کو ماضی کی شدید یاد کا نشہ شدت سے محسوس ہوتا ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ کیا ناسٹلجیا، ایک مثبت طرزِ احساس ہے؟ عام طور پر انتظار حسین پر چند نقادوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ ان کے کردار پاکستان آنے کے بعد ہندوستان کے سابقہ ماحول میں کیوں زندہ ہیں؟ نئی سرزمین ان کی آرزوؤں اور تمناؤں کی سرزمین ہے لہٰذا ماضی کا باب ان پر بند ہو جانا چاہیئے اور ان کی توجہ حال اور مستقبل پر مذکور ہونا چاہیئے۔ اس سوال کا ایک جواب تو ابھی دیا جا چکا ہے کہ ہجرت کے مارے ہوؤں سے ناسٹلجیائی یادیں کبھی جدا نہیں ہو سکتیں کیونکہ یہ فطرتِ انسانی کا خاصہ ہے۔ رہا سوال یہ کہ کیا یہ مریضانہ اور منفی جذبہ تو نہیں تو اس کا بھی صاف جواب یہ ہے کہ ایسا قطعی نہیں ہے۔ "بستی" کا ذاکر اگر ایک جانب یہ سمجھتا ہے کہ ـــــ "مجھے اپنے گم شدہ پیڑ نظر آ رہے تھے گمشدہ پیڑ، گمشدہ پرندے، گمشدہ صورتیں، نیم کے موٹے ٹہنے میں پڑا ہوا جھولا، صابرہ، لمبے جھونٹے۔" تو دوسری جانب وہ اس امر کا بھی اظہار کرتا ہے کہ ماضی کا روپ نگر اور حال کا لاہور دونوں اس کی روح میں حلول کر گئے ہیں۔ وہ کہتا ہے ـــــ

"روپ نگر اور یہ شہر میرے اندر گھل مل کر ایک بستی بن گئے ہیں۔"

"روپ نگر" اور "لاہور" کا انضمام بہت حد تک انتظار حسین پہ ماضی پرستی کے لگائے ہوئے الزام کو دھو ڈالتا ہے اس لیے کہ یہ دونوں

بستیاں مل کر ایک بستی بن جاتے ہیں اور یہ بستی پاکستان ہے جہاں ایک طرف ذاکر اور اس کے گھر والوں کو پرانا ماحول یاد آتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنی نئی بستی میں وہ اپنے اوپر گزرنے والی داخلی اور خارجی وارداتوں کے شاکی نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ ہندوستان اور پاکستان میں ہونے والی جنگوں سے ہونے والی تباہیوں اور مشرقی پاکستان کی علیحدگی سے لگنے والے ذہنی کچوکوں کی زد میں ہیں۔ "بستی کے خواجہ صاحب سقوط ڈھاکہ سے نڈھال ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ "میں ریڈیو سن رہا تھا تو جی چاہ رہا تھا کہ دھاڑیں مار مار کر روؤں"۔ خود ذاکر کے باپ پر اس اندوہناک واقعے کا شدید ترین اثر ہے۔ وہ یہ کہہ کر حقّہ پینے لگتے ہیں کہ یہ دنیا دارالحساب ہے انسان جو بوتا ہے وہی کاٹتا ہے۔

ادھر نوجوانوں کی منڈلی بھی بپھری ہوئی ہے۔ سلامت حسبِ عادت عرفان اور ذاکر پر بلکہ ذاکر کے مذہب پرست باپ پر بھی پاکستان کی شکست اور بین الاقوامی تماشہ بن جانے کی ذمہ داری ڈالتے ہوئے کہتا ہے:

> "تم سامراج کے پٹھو، تم بھولے بن کر پوچھتے ہو کیسے؟ سوچو کہ تم لڑکوں کو کیا پڑھا رہے ہو؟ بادشاہوں کی تاریخ، افیون کی گولیاں، ہاں اور تمہارا باپ ذمہ دار ہے جو میرے باپ کو روز مذہب کی ایک گولی کھلا دیتا ہے۔"

بستی کے یہ مسائل سب کے مشترکہ مسائل ہیں۔ بس ذاکر اور اس کا گھرانہ موجودہ مسائل سے پیدا شدہ احساسِ محرومی، دکھ اور کرب کے مداوے کے لیے روپ نگر کے پرسکون ماحول کو یاد کرتے ہیں۔ اتفاق سے مداوے کی خواہش بھی انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ صبح سے لے کر شام تک تناؤ، افسردگی، گھبراہٹ اور اضمحلال کو چند لمحوں کے لیے

ٹالنے کے لیے یاد کی گود میں سو جانا ماضی پرستی کے منفی جذبے کے مقابلے میں ماضی کے عطا کردہ سکون اور شادمانی کی بازیافت کا مثبت جذبہ ہے۔ قاضی جاوید نے اپنے ایک مضمون میں ناسٹیلجیا کے پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے خوب لکھا ہے:

لہ "بہت سے دوسرے خیالات اور احساسات کی طرح ناسٹیلجیا کا احساس بھی ہماری سماجی زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ وہ ہمیں ماضی کے لمحوں اور مقامات میں سے ایسے اجزاء تلاش کرنے پر آمادہ کرتا ہے جو ہماری موجودہ صورتِ حال کی ناگواری کا مداوا کر سکیں۔"

"بستی" میں یہ اجزاء کیا ہیں؟ گمشدہ پیڑ، گمشدہ پرندے، گمشدہ صورتیں، نیم کے موٹے ٹہنے میں پڑا ہوا جھولا، صابرہ اور جھولے کے لمبے لمبے جھونٹے۔ سکون و شادمانی کی یہ استعاراتی و علامتی ذہنی کیفیت، دکھ اور کرب کے تزکیہ کے لیے کس قدر ضروری نیز جبلی کیفیت ہے اس کا احساس ہجرت سے گزرنے والے کو ذاتی طور سے اور دور سے اس کا مشاہدہ کرنے والے کو اعلیٰ انسانی اقدار اور دردمندی کی پاسداری کے جذبے ہی سے ہو سکتا ہے۔ ویسے بھی یہ بین الاقوامی موضوع کا ایک حصہ ہے۔ امریکہ میں مقیم وہ ناول نگار جو یورپ سے ہجرت کر کے وہاں آباد ہوئے اب تک یہودیوں پر ہونے والے مظالم PERSECUTION OF JEWS کے ادراک کے تحت لکھ رہے ہیں اور جڑوں کی تلاش میں وہ ماضی میں دور تک جانے کی روایت کے بھی اسیر ہیں لیکن یہ سب کچھ حال

لہ "ناسٹیلجیا کے بارے میں چند باتیں" ماہِ نو ـــــ اکتوبر ۱۹۸۶ء

کے دیئے ہوئے دکھوں کے موضوع کے تابع ہے۔ ان کے لیے امریکہ میں دائمی سکونت کوئی مسئلہ ہی نہیں اگر وہ چاہیں بھی تو اب اپنے پرانے وطنوں میں جاکر اپنے آپ کو ایڈجسٹ نہیں کر سکتے اور نہ اب ان کی اولادیں ایسا کرنا چاہیں گی لیکن ماضی میں جس سکون سے ان کی آشنائی تھی اور جس طرح وہ یہودیوں کے مظالم تلے روندے گئے اس کا احساس انہیں حال کے مسائل بار بار یاد دلاتے ہیں جس سے ناسٹیلجیا کے موضوع کے ٹریٹمنٹ میں نئے ابعاد بھی تخلیق ہو رہے ہیں۔ ایسے فنکاروں میں برنارڈ مالموڈ —— BERNARD MALAMUD، سال بیلو SAUL BELLOW اور یدش زبان کے ادیب آئزک سنگر شامل ہیں۔ اس طرح گویا ان کے یہاں تلازمۂ خیال کے تحت ماضی سے حال تک کے خوشگوار اور ناخوشگوار مرحلے جوق در جوق ماجرے میں گندھ کر قاری کے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ بالکل یہ ہی سلسلہ "بستی" میں ملتا ہے جہاں ماجرہ موزائیک کے ٹکڑوں کی طرح اساطیر، جاتکوں، ڈائری کے اوراق، علامتوں وغیرہ سے تشکیل پاتا ہے جو ایک طرف تو وقت کی حدود کو توڑتے ہوئے طویل ماضی کو حال سے ملا دیتا ہے۔ تو دوسری طرف ایک ایسی واقعاتی دنیا کو جنم دیتا ہے جس منظرنامے میں "روپ نگر" اور لاہور شیر و شکر نظر آتے ہیں۔ تاریخ کے اس انسانی پھیلاؤ اور اس میں پاکستان کی تخلیق کے ملاپ پر خود انتظار حسین نے کہا تھا:

> "وہ جو میں ایک ہزار سالہ تاریخ کے ساتھ پیمانِ وفا باندھ رکھا ہے اس سے ان کی تسکین نہیں ہوتی جیسے پاکستان خلا میں پیدا ہوا تھا۔"

(میں اور میرا فن ادب لطیف جولائی ۱۹۸۱ء)

یہاں لفظ "اُن" سے مراد غالباً ترقی پسند لوگ ہیں جو بقول ان کے
ان سے پاکستان سے وابستگی کا اعلان کرانا چاہتے تھے۔ یہ بات انتظار حسین
نے اپنے افسانوں کے حوالے سے کی تھی۔ ترقی پسندوں کا مطالبہ اگر مقصدی
افسانے سے تھا تب بھی وہ نظریئے کی ڈگی پیٹنے کی بات تو نہیں کرتے تھے۔
وہ ان کے افسانوں کے موضوعات کے انتخاب پر ماتم کناں تھے جہاں انہیں
مریضانہ ماضی پرستی نظر آتی تھی۔ تاہم "بستی" کے واقعاتی کینوس میں انسانی
مسائل اور دکھوں کے احساس کے جو نکات موجود ہیں اور "روپ نگر" اور
لاہور کے اتصال سے جو نئی بستی کی تشکیل ہوتی ہے اس پر کسی بھی ترقی
پسند نے کبھی اعتراض نہیں کیا۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ ترقی پسندوں کو خود
انتظار حسین نے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی رگیدا ہے اور جب بھی موقع ملتا
ہے ان پر تین حرف ضرور بھیجتے ہیں جبکہ ان لوگوں نے ان کے فن کی نفی کبھی
نہیں بلکہ چند تنقیدی نکتے ضرور اٹھاتے رہے کہ جن کا جواب وہ اکثر و بیشتر
دیتے رہتے ہیں۔ بہر صورت مسئلہ اس مفاہمت کا ہے جو انتظار حسین اور ترقی
پسندوں میں مستقبل میں بروئے کار لائی جا سکتی ہیں بشرطیکہ انتظار حسین بچے کھچے ترقی
پسندوں کو بھی یہ سمجھانے میں کامیاب ہو جائیں کہ پاکستان کی تشکیل تاریخ
کے پروسیس PROCESS میں ایک فطری قوت کے عمل سے وجود میں آئی ہے۔
نیز ہجرت اور ناسٹلجیا نئے ملک کی تخلیق سے وجود میں ضرور آتی ہیں جسے کوئی طاقت
روک نہیں سکتی۔ پھر پوری دنیا پر نظر ڈالنے پر بھی یہی حقیقت منکشف ہوتی
ہے کہ آبادیاں اِدھر سے اُدھر آتی جاتی رہیں، ان کا اصل مسکن کوئی تھا، اِن
کے ابتدائی ملک کا نام کچھ اور تھا اور ان کا آخری ٹھکانہ کسی اور مقام پر بنا۔
انہوں نے اپنے ماضی کو یاد رکھا اور اپنے حال کے مقام پر رونما ہوئے واقعات
پر ماتم کیا اور اس کا مداوا پرانے پر سکون واقعات میں ڈھونڈا مگر اپنا مستقبل
اسی مقام پر تلاش کیا جس سے ان کی دائمی وابستگی تھی۔ اس سے ہٹ کر

دوسرا مسئلہ تخلیقی پہلو سے ہے۔ ایک فنکار کو موضوع اور مواد تو چاہیئے۔ اس کے اظہار کے لیے ایسا فنکار جو ہجرت کے المیئے سے گزرا ہو ہجرت کو موضوع بناتے ہوئے ناسٹلجیائی رجحان کی تشکیل کرسکتا ہے بشرطیکہ اس کی حُبّ الوطنی پر حرف نہ آئے۔ اس پہلو پر غور کرتے ہوئے "بستی" کے حوالے سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ ذاکر اور اس کے گھر والوں کا مسئلہ "روپ نگر" کی طرف مراجعت نہیں بلکہ اپنے حال اور مستقبل کو سنوارنا ہے۔ ان کے نزدیک دکھ یہ بھی ہے کہ "کالے مندر سے کربلا تک، کربلا سے قلعے تک، قلعے سے راون بَن تک سب کچھ اسی طرح تھا۔" اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی کے رتھ پر سفر کرنے کے دوران انسانوں کو دکھ بھی ملیں گے یعنی ہر عہد کے مقدر میں دکھ بھی ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ذاکر کے باپ کے الفاظ کہ ہم جو بوتے ہیں وہی کاٹتے ہیں، اس منظر نامے کا عمدہ جواز پیش کرتے ہیں جبکہ مصنّف خود اسی تاریخی قوتوں کے عمل اور ردِ عمل کا شاخسانہ تصوّر کرتے ہیں جس میں روپ نگر اور پاکستان کی یکتائی اور ہجرت کا واقعہ اور اس سے برآمد شدہ ماضی کی سُہانی یادیں سب کچھ گڈمڈ ہو کر ایک واقعاتی شکل میں ڈھل کر بستی کا حصّہ بن جاتے ہیں جہاں مصائب کے سدِّ باب کے لیے بشارت کا انتظار ہے۔ بشارت ایک طرف تو انتظار حسین کے ایمان کا حصّہ ہے تو دوسری حیرت انگیز طور پر ترقی پسندوں کے اس نظریئے کو بھی قوّت بخشتا نظر آتا ہے کہ دنیا کو بہتر بنانے کے لیے جدّوجہد اور امید پرستی انمٹ انسانی اصولوں سے ہم آہنگ ہیں اور انسانیت انہی مؤثر ہتھیاروں کے بل بوتے پر ارتقاء سے ہمکنار ہوتی رہی ہے۔!

"بستی" کے سلسلے میں ہیئت کی شکست و ریخت اور صابرہ کے کردار کی خفیف سی عکاسی پر بڑی لے دے ہوئی ہے۔ ہمارے ناول میں عورت کا کردار عموماً بھرپور طریقہ سے آیا ہے۔ وہ مرد کی داستان کا اہم ترین کردار ہے۔

جس طرح وہ ازل سے اَبد تک وہ مرد کے مقابلے پر ماں، بیوی، بہن، بیٹی اور بہو کی حیثیت سے اپنے افعال و کردار کو انجام دیتی رہے گی۔ بالکل اسی طرح وہ ناول کے ماجرے میں بھی آغاز سے اختتام تک موجود رہتی ہے حتیٰ کہ جوائس کے ناول یولیسیس ULYSSES میں بھی عورت چوبیس گھنٹے سے کم کے افق تا افق پھیلے ہوئے قصے میں ایک چھا جانے والے انداز سے موجود ہے اور اس کی تقسیم THEME کو مہمیز لگاتی ہے۔ عورت کا یہ مکمل کردار کلاسیکل و روایتی اور جدید تینوں قسم کے ناولوں کا جزو لاینفک ہے لیکن انتظار حسین روایت کے برعکس صابرہ کی معمولی سی جھلکیاں دکھا کر قاری کی آتشِ شوق کو بھڑکاتے ہیں۔ انتظار حسین کے یہاں ملاپ محال ہے۔ صابرہ روپ نگر کا کردار ہے سو وہ وہیں رہے گی۔ وہ ذاکر کی یادوں کے نہاں خانے کا ڈوبتا ابھرتا کردار ہے بالکل گمشدہ پیڑ، گمشدہ پرندوں، نیم کے موٹے ٹہنوں پر پڑے جھولوں، گمشدہ ممٹیوں کی طرح دلآویز اور ناقابل فراموش ـــــ یاد آنے پر دلی سکون اور بس اس سے آگے کچھ نہیں۔ انتظار حسین نے اپنے اسی مذکورہ مضمون میں کہا ہے کہ وہ اس کی تخلیق میں پھونک پھونک کر قدم رکھ رہے تھے۔ وہ اس کے بارے میں ایک سے بھی زیادہ جملہ لکھنے کو محنت ضائع کرنے کے مترادف سمجھتے تھے۔ ان کے بیان کے مطابق عورت کا بیان اس کے ظرف کے مطابق نہیں بلکہ کہانی کی ضرورت کے مطابق ہونا چاہیئے۔ انہوں نے "میں اور میرا فن" میں ناصر کاظمی کا حوالہ بھی دیا ہے جو کہتے تھے کہ اچھا لکھنے والا جانتا ہے کہ کہاں اسے جا کر ختم جانا ہے۔ لیجئے قصہ ہی ختم ہوا۔ صابرہ کوئی قلوپطرہ تو تھی نہیں کہ اسے اوپر نیچے اور دائیں بائیں اور ہر ہر زاویے سے دکھایا جاتا لہٰذا انتظار حسین کی جدت کی داد دینا پڑے

گی کہ صابرہ کو کم سے کم دکھایا اور روایت کے مارے ہوئے قاری کے تخیل کو جھنجوڑ کر رکھ دیا کہ وہ اسی کی مدد سے صابرہ کا کھوج لگائے۔ لیکن عشق کے حوالے سے صابرہ واقعی خوب ہے۔ ذاکر اور اس کا عدم ملاپ اس کے کردار کو زیادہ نکھار عطا کرتا ہے اس لیے کہ وہ بھی تو جیسا کہ ابھی بتایا گیا ہے گمشدہ پیڑ اور پرندوں ہی کی طرح کی ہی علامت ہے کہ جس کی یاد سے ہُوک اٹھتی ہے لیکن اس کے برعکس دوسرے ناول "تذکرہ" میں انتظار حسین نے عشق مابعد شادی کے تحت ہیرو اخلاق کی بیوی کو آغاز سے اختتام تک خوب خوب دکھایا ہے جو اخلاق کے دل کی دھڑکنوں کی ساتھی ہے۔ ظاہر ہے یہاں ناقدین یہ شکوہ نہیں کریں گے کہ "تذکرہ" میں زبیدہ کو زیادہ ہی دکھا دیا ـــــ لیکن یہ تعریف کرنا پڑے گی کہ "بوجان" کا کردار یعنی گھر کے بزرگ کا کردار جو ان کے ناولٹوں "دن" اور "داستان" سے سفر کرتا ہوا "تذکرہ" تک آتا ہے بزرگ عورت کی حقیقی تخلیق کا حق ادا کر دیتا ہے ـــ یہاں "بوجان" کئی زمانوں کا سنگم ہیں۔ انتظار حسین لکھتے ہیں۔ "وہ تو اپنی ذات میں زمانوں کا سنگم تھیں کہ کتنے زمانے کہاں کہاں سے آکر یہاں ملتے تھے اور خوش اسلوبی سے جدا ہو جاتے تھے:"

بوجان کے "چراغ حویلی" سے رشتے پانچ پشتوں سے قائم تھے۔ ماضی میں انہوں نے اپنے زمانے میں کئی جنازے اٹھتے دیکھے تھے پاکستان میں ان کے انتقال کے ساتھ چھٹی پیڑھی جدا ہو گئی۔ اخلاق اور زبیدہ ساتویں پیڑھی سے تعلق رکھتے ہیں لیکن "چراغ حویلی" کی اب سب یاد باقی ہے۔ اخلاق کا اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ انسان کو نہیں معلوم کہ ابتدا کے بعد اس کا اختتام کہاں ہوگا؟ مولد کہیں مقتل کہیں، مدفن کہیں۔ آنکھ کہاں کھولتا ہے سونا کہاں جا کر ہے! بوجان کا اصل دکھ یہ

ہے کہ جڑوں سے کٹ جانے سے زندگی میں کس قدر دکھ در آتے ہیں۔
نئی نئی مٹی سے قربت، پرانی خوشبو کی تلاش۔ پھر ایک مٹی سے دوسری
مٹی اور نہ معلوم کہاں کہاں آشیانے کی تعمیر، پرانے دبچھڑے ہوئے
پرندوں کی آوازوں کی گمشدگی کا عذاب، آشیانے کی تعمیر کے لیے قرضوں
کے بندھن میں بندھنا، عزیزوں کا دور دور بکھر جانا، محض خوشی اور موت
پر ملاقات ہونا اور شکووں کا جاری ہونا۔ وہ کہتیں تھیں ۔ نگوڑی ہجرت
نے تو خون کے رشتے تک ختم کر ڈالے ____ انہیں یہ احساس شیریں کو
دیکھ کر ہوتا تھا جو کبھی کبھار حاضری دیتی اور اخلاق کے لیے تو وہ پاکستان
میں ہوتے ہوئے بھی صابرہ ہی کی مانند تھی۔ ذکیہ بھی اس کے لیے صابرہ
تھی۔ زبیدہ کے ہوتے ہوئے بھی اخلاق کو ان دونوں کی تلاش تھی جیسے
لاشعور میں وہ اس کے لیے صابرہ ہی کا درجہ رکھتی ہوں بالکل قرۃ العین
کے مردوں کی طرح جو تخلیے تک میں محض اس لیے ملتے ہیں کہ خیالات کا
تبادلہ ہو سکے اور دل کی بھڑاس نکالی جائے لیکن "تذکرہ" میں دل کی بھڑاس
کا تعلق لوجان کے اٹھائے گئے مسائل سے ذرا کم ہی ہے جو ابھی تک بے جڑی
کا شکار ہیں اور جن کے نزدیک جمی جمائی سجی سجائی محفل کے خاتمے سے کس
قدر مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ اگر ایک طرف لوجان چراغ حویلی اور اطراف
کی رونق کا تذکرہ کرتی ہیں تو دوسری جانب ان کا ترقی پسند دوست کامریڈ
بڑے کرب سے کہتا ہے ___ "سالا ہجوم اتنا اور آدمی غائب۔ ایک وقت
آنے والا ہے کہ یہاں سانس لینا دشوار ہو جائے گا ____ وہ یہ بھی
کہتا ہے کہ یہ سب چھپے ہوئے لفظ بے برکت ہیں جب ان کا کسی پر اثر
ہی نہیں ہوتا تو یہ لفظ محض کیلا کانٹی ہیں دلوں میں اترتے نہیں، بس
کاغذ کالے ہوتے ہیں۔ وہ سب لفظوں کو نہر میں غرق کرنا چاہتا ہے۔"
واضح رہے کہ ترقی پسند کردار کے کیری کیچر CARICATURE کی پیشکش

انتظار حسین خوب کرتے ہیں۔
اخلاق کا کردار بھی نہایت اہم ہے وہ "بستی"
کے ذاکر ہی کا پرتو ہے۔ سنجیدہ، سمجھ دار، با اخلاق اور مہذب مگر "بستی" کا ذاکر منفعل کچھ نیم مستعد اور گفتار کا غازی نظر آتا ہے لیکن "تذکرہ" کا اخلاق زیادہ مستعد اور زندگی کے مسائل و مصائب کو خندہ پیشانی سے برداشت کرتا ہے۔ اس کی بیوی زبیدہ اس کی غمگسار ہے۔ خود "بوجان" اس کے حوصلوں کو مہمیز لگاتی ہیں اور اسے تحفظ کا احساس دلاتی ہیں۔ نیرہ اور کامریڈ اس کے سوچ کے غم کے بوجھ کو ہلکا کرتے ہیں لیکن تین قسم کے افسوس اس کا ہر وقت احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ پہلا افسوس یہ ہے کہ ہجرت سے قبل وہ پیاسی بطخوں کی ناند پانی سے بھر آتا، دوسرا افسوس یہ کہ شاما نامی چڑیا کو کاش کہ وہ ایک بار پکڑ کر چھو لیتا اور تیسرا افسوس یہ ہے کہ منڈیر پر بیٹھے کوے نے اسے اجنبی نگاہوں سے دیکھا اور اڑ گیا۔ اور اسے احساس ہوا کہ وہ اکیلا ہے ـــ ماضی کی یادوں کے باوجود بھی ـــ اور اس اکیلے پن میں شہر میں بموں کے پھٹنے، پھانسیاں لگنے اور چاروں طرف بے حسی اور افراتفری کے پھیلنے سے نڈھال ـــ سکون کہاں ہے۔ سکون کی تلاش کے استعارے میں خوشی و مسرت کے معنوں کا جہاں آباد ہے۔ زمانے کے انتشار کے استعارے میں جو ہجرت سے شروع ہوتا ہے بے بسی، مایوسی، شکستِ آرزو اور تاریکی کا نگر آباد ہے "بستی" میں ذاکر کو بشارت کی آمد کی امید ہے لیکن "تذکرہ" میں گویا مصنف پوچھتا ہے ـــــ

"پربھو! اجالا کہاں ہے، کنارہ کس اور ہے۔ یہی ایک چنتا یہی ایک دھن۔ پھر اجالا اور کنارہ جیسے الوپ ہو گئے ہوں ـــــ"

ناول کے آخری الفاظ یہ ہیں "کب تک ان کالے پانیوں میں چلیں گے۔ کب تک؟ اس لمبی کالی رات کا کوئی انت ہے کہ نہیں۔

اجالا اور کنارہ کہیں ہے کہ نہیں اور درخت ؟" اس طرح ہجرت کے المیے کی معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے مصنّف کا درختوں کی گمشدگی کے بارے میں استفسار ایک ایسی صورت حال پیش کرتا ہے جو کچوکے لگاتی ہے۔

"بستی" میں بشارت کی توقع اور "تذکرہ" میں یہ مایوسی اور قنوطیت ایک لایعنی صورتِ حال کی عکاسی کرتی ہے۔ جہاں کہ یہ پیشین گوئی کرنا مشکل ہے کہ مستقبل میں بیڑہ پار ہوگا یا غرق ؟ شاید اسی لیے انتظار حسین نے فلیپ پر مشہورِ زمانہ ادیب میلان کنڈیرا کی تحریر سے ایک اقتباس دیا ہے۔ .... قنوطیت اور رجائیت۔ ان دو لفظوں سے میں بہت چڑتا ہوں۔ مجھے کیا پتہ کہ میری قوم کا بیڑہ پار ہوگا یا غرق ہو جائے گا۔ .....

میلان کنڈیرا قنوطیت اور رجائیت سے ہو سکتا ہے چڑتا ہو لیکن انتظار حسین کے یہاں "بستی" میں کم از کم رجائیت ضرور جھلکتی ہے اس لیے کہ ناول کا خاتمہ ہی بشارت پر ہے اور ادھر "تذکرہ" میں قنوطیت اور مایوسی صاف صاف جھلکتی ہے۔ لہٰذا ہجرت کے دیئے ہوئے کرب میں زمانہ حال میں اور زمانہ مستقبل سے متعلق خوف و دہشت اور عدم اطمینانی کے کرب بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ درخت جو فطرت کی حسین دین ہے اور سکون، تحفظ اور اطمینان کا رمزیہ اشارہ ہے اس کی بابت مصنّف کا بالکل آخر میں استفسار اس قنوطیت کو اور بھی گہرا کر دیتا ہے۔ ...... نئے نئے کمرشل ابریاؤں کے پھیلاؤ میں مصنّف کو چڑیوں کی دربدری کا جو شدت سے احساس ہوتا ہے اور جو وہ ان کے لیے "گھر" کی شکل میں پناہ کا طالب ہے تو اس میں بھی یہ ہی سوال پوشیدہ ہے کہ بے جڑی سے شروع ہونے والی داستان بے جڑی پر کیوں ختم ہو؟ آشیانے تو نئی مٹی پر بھی بن رہے ہیں اور بن چکے ہیں۔ تو پھر کیا یہ ذہنی بے جڑی تو نہیں ؟ اس لیے کہ درخت تو پاکستان میں بھی ہیں۔ پرندے یہاں پر بھی چہچہاتے ہیں۔ پھول یہاں

پر بھی اپنی خوشبوئیں بکھیرتے ہیں۔ دالان اور صحن یہاں پر بھی ہیں تو پھر کیا شئے کھو گئی ہے؟ کیا وہ سکون جو "چراغ حویلی" سے مشروط ہے۔؟ انتظار حسین کے لیے "چراغ حویلی" کی جغرافیائی حیثیت سے زیادہ حال کی معاشرتی حیثیت ہے یعنی اپنے ملک کو چراغ حویلی بنتا دیکھنے کی آرزو۔ اور یہ آرزو اتفاق سے ہجرت زدہ اور ہجرت سے ناآشنا دونوں قسم کے ادیبوں اور شاعروں کی مشترکہ آرزو ہے۔ جب فیض احمد فیض یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر کی بات کرتے ہیں تو غالباً وہ بھی اپنی چراغ حویلی کا خواب دیکھتے نظر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے انتظار حسین کے یہاں ہجرت کا المیہ اور ناستیلجیا کوئی ذہنی بیماری نہیں بلکہ فکری سطح پر اپنے اطراف میں ہجرت کے مقاصد کو پورا ہوتے دیکھنے کی خواہش کا اظہار ہے لیکن ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا "بستی" انتظار حسین کے "تذکرہ" ہی کی توسیع ہے تو اس کا جواب اثبات میں ملتا ہے۔ "بستی" میں جہاں کہانی کا اختتام ہوا تھا "تذکرہ" میں اس کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ "بستی" میں محض ماضی کا دکھ یا ہجرت کا دکھ تھا لیکن "تذکرہ" میں کہانی وسیع ہوئی ہے اس میں آگے کا زمانہ ہے یعنی تیز رو زندگی کا احاطہ اور بے تحاشہ جانکاہ مسائل اور عذابوں کے مقابلے میں اپنے وجود سے جڑے رہنے بموں کے نہ پھٹنے اور پھانسیاں نہ لگنے کی خواہش موجود ہے۔ یوں ماضی، حال اور مستقبل تینوں نہ صرف "نوجوان" کی ذات سے وابستہ ہو جاتے ہیں بلکہ ناول کے ماجرے کا اہم واقعاتی مثلث بھی بن جاتے ہیں۔ وزیر آغا نے بھی اپنے مضمون بعنوان "انتظار حسین کا تذکرہ" (مطبوعہ۔ کتاب نما۔ دہلی۔ شمارہ ستمبر ۱۹۸۷ء ص۔ ۱۳۰) میں لکھا ہے کہ "تذکرہ" اس اعتبار سے "بستی" کی توسیع ہے کہ اس میں ماضی اور حال کو نسبتاً کشادہ کینوس پر ایک دوسرے کے روبرو لا کھڑا کیا گیا ہے۔" وزیر آغا "تذکرہ" میں زیادہ العباد کی دریافت

بھی کرتے ہیں۔ "بستی" ہی کی طرح اس میں اسطوری حوالہ جات بھی ہیں اور اپنے بزرگ کے تحریر کردہ تذکرے کو انتظار حسین نے ناول کا اچھا حصّہ بنایا ہے جس سے ماضی، حال اور مستقبل کی ایک اچھی ZIGZAG کے پیٹرن پر پگڈنڈی سی قائم ہوتی نظر آتی ہے۔ "بستی" میں اس تکنیک کو انہوں نے ذاتی ڈائری کے اوراق کے ذریعے برتا ہے۔ "بستی" میں ہیت کا جا بجا مسئلہ اس قاری کے لیے پیدا ہوتا ہے جو خطِ مستقیم کے انداز پر قصّے کے استوار ہونے سے مانوس ہے اس لیے کہ وہاں انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں برتی گئی تیکنیکوں، اسالیب اور مواد کے در و لبست کو تیز رفتاری کے ساتھ آغاز، اٹھان، نقطۂ عروج اور اختتام کے فنی رمز اور وحدتِ تاثر کے عام رویّے سے اجتناب کرتے ہوئے ایک دوسرے میں مدغم کر دیا۔ وہ تو یہ کہیئے کہ ان کے یہاں دلکش زبان سے مزیّن بیانیہ اور سیدھے سادھے مگر رمزیہ مکالمات اور تمثیلی مناظر سے جو تاثر ابھرا اس نے نہ صرف "بستی" کی تھیم THEME کی تفہیم کرائی بلکہ نئے ذائقے سے بھی روشناس کرایا۔ ورنہ ناول بالکل ہی ڈوب جاتا۔ وہ اپنی جدّت آمیز فکر و فن کی آبرو کی خاطر ناول میں اپنے قصّے کو ایک مخصوص تجربے سے گزار رہے تھے مگر یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ "تذکرہ" میں وہ قصّے کی خود کار تفہیم کی خاطر اپنے پرانے فنّی و تیکنیکی الجھاؤ کو دور کر دیتے ہیں اور اس کے لیے بیانیہ کو زیادہ مؤثر قوت عطا کرتے ہوئے قصّہ بیان کرتے ہیں۔ اس کی وضاحت یوں ہو سکتی کہ اگر وہ اپنے بزرگ کے تحریر کردہ "تذکرے" کو اس میں سے ہٹا دیتے تو ناول فنی و کلاسیکی انداز اختیار کر لیتا مگر ان کے تجربے پر زد پڑتی۔ بہر صورت تجربے کی جو تھوڑی سی پیچیدگی "بستی" میں تھی وہ "تذکرہ" میں مطالعے کے حوالے سے رطوبت سے آزاد ہو کر بھی طمانیت کا باعث بنتی ہے۔ اس لحاظ سے

"تذکرہ" واقعی "بستی" سے ایک قدم آگے کی جست ہے۔ "بستی" کے ضمن میں ڈاکٹر اعجاز راہی نے اپنی تنقیدی مضامین کی کتاب "اظہار" میں لکھا ہے کہ یہ ناول ان کے افسانوں کے موضوعات کی محض باز گشت ہے۔ اتفاق سے انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں برتے گئے موضوعات، مواد، تیکنیکوں اور اسالیب کو بڑے کینوس میں بطور تجربہ "بستی" میں واقعی پیش کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ ان سب عناصر کا امتزاج ایک خاص تجرباتی اسلوب میں ڈھل جائے۔ اس کے لیے وہ واحد متکلم اور واحد غائب کے صیغے استعمال کرتے ہیں۔ کبھی ان کے کرداروں کی زبان اخباری بیانات پڑھنے کی حد تک اپنے وجود کا اثبات کراتی ہے۔ کہیں ڈائری کے اوراق ہیں اور کہیں ہندو دیومالائی قصوں اور کہیں اسلامی تاریخی کرداروں سے اکتساب کیا گیا ہے تاکہ ہجرت کے المیے کو ابھارا جا سکے۔ اپنے اس تجربے سے شاید وہ خود بھی اتنے مطمئن نہ تھے شاید اسی لیے انہوں نے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ خیر اس جن سے پھر نبٹ لیں گے۔ پھر ان کی ناول نگاری کا جن "تذکرہ" کی صورت میں ظاہر ہوا جہاں محض اپنے جدِ امجد کے متعلق تذکرے کے متاثر کرنے والے حوالوں، سیدھے سادھے مگر جاندار اور انتہائی دلچسپ و رواں بیانیہ اور مکالموں کے بل بوتے پر ایک نئی اسلوبیاتی سطح کی تشکیل کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کے لیے یہ اَمر باعثِ اطمینان ہوگا کہ "تذکرہ" میں انتظار حسین نے خود کو اپنے افسانوں کی بازگشت سے کافی حد تک محفوظ رکھا ہے۔

بہر صورت "تذکرہ" ناسٹلجیائی تجربات کے تناظر میں ہمارے اردو ناول کے لیے ایک نیک فال ہے۔ "روپ نگر" اور "چراغ حویلی" کو یاد کرنے والی بزرگ خاتون کا دور "تذکرہ" میں تمام ہوتا ہے اب اخلاق اور

زبیدہ کی نسل کو آگے آنا ہے کہ جن کا مسئلہ نہ ہجرت ہے اور نہ ناسٹلجیا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اپنے اگلے ناول میں انتظار حسین ناسٹلجیا کے حصار سے کیسے باہر آتے ہیں؟

"عصمت چغتائی کو ترقی پسندوں میں شمار کرنا ترقی پسند ادیبوں کی محض سرپرستی اور خاتون پرستی ہے۔ ان کا رجحان سعادت حسن منٹو سے بھی زیادہ رجعت پسند اور مریضانہ ہے۔ ان کا یہ دعویٰ کہ عورت اور مرد برابر ہیں بالکل صحیح ہے لیکن اس آزادی کے ثبوت اور اظہار کے لیے وہ جو مضامین انتخاب فرماتی ہیں وہ شاذونادر ہی کسی کونے سے ترقی پسند معلوم ہوتے ہیں۔"

عزیز احمد

کتاب: "ترقی پسند ادب" ۱۹۴۵ء

"آگ کا دریا" فنی و فکری حوالے سے اردو کا سب سے بڑا ناول ہے۔ قرۃ العین حیدر نے برِ صغیر کے تہذیبی سفر کے حوالے سے انسانی عظمتوں کا کھوج لگایا ہے۔"

ڈاکٹر اعجاز راہی

مضمون: "پاکستان میں ناول"

کتاب: "اظہار" ۱۹۸۴ء

راجہ گدھ - نظریاتی کمٹ مینٹ کا ناول

بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" ایک ایسے دور میں سامنے آیا ہے جب ہمارے معاشرے میں ذات کی شکست و ریخت، اخلاقی زوال اور بے سمتی کا نمایاں احساس پایا جاتا ہے۔ یہ احساس اس پُرآشوب دَور میں اس بات کی علامت ہے کہ ہمیں اس امر کا ادراک ہو چکا ہے کہ ہماری اقدار اندر سے اس قدر سڑ گل چکی ہیں کہ اگر اس صورتِ حال میں تبدیلی کا اہتمام نہیں کیا گیا تو معاشرہ اپنی موت سے ہمکنار ہو جائے گا جس کا صریحاً مطلب یہ ہوگا کہ انسان زبردست ارتقار کے باوجود اپنی ذات کے ہاتھوں شکست کھا چکا ہے جبکہ جبلی طور پر وہ ابدیت کی خواہش کرتا رہا ہے۔ ناول میں بانو نے انسان کی تخلیق، اس کے ذہنی و فکری ارتقاء، اس کی جنسی نفسیات، اس کی تہذیب اور مذہب اور تصوف کے حوالوں سے کائنات میں اس کے مقام سے بحث کی ہے مگر ان سب باتوں کا تانا بانا وہ فکری لحاظ سے تصوف و روحانیت سے جوڑ دیتی ہیں اور اپنے ایک اہم کردار پروفیسر سہیل کی وساطت سے قاری پر یہ تاثر چھوڑتی ہیں کہ ہمارے تمام تر معاشرتی عوارض کا حل روحانیت میں پوشیدہ ہے اور یہ کہ ہماری بداعمالیوں اور مغربی فلسفوں نے ہماری روح پر جو زخم ڈالے ہیں ان کا علاج فرائڈ کے نسخوں میں نہیں ملے گا کیونکہ اس کا طریقۂ علاج روحانیت کو انسانی ذات سے خارج کر کے وضع کیا گیا ہے! اس تناظر میں بانو قدسیہ نظریاتی کمٹ مینٹ کی ناول نگار ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہیں لیکن ایک بات واضح رہے کہ بانو کے یہاں کہانی کا پورا پس منظر پاکستانی معاشرہ ہے

البتہ جب وہ اپنے نقطۂ نظر کو روحانیت یا یوں کہہ لیجئے کہ مذہب کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی ہیں تو یہ پس منظر توسیع اختیار کرکے تمام عالم کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔

اس ناول کے تقریباً تمام اہم کردار اپنے ضمیر کی عدالت میں مجرم بنے کھڑے نظر آتے ہیں وہ اپنے گناہوں کی فہرست خود پیش کرتے ہیں خود ہی اپنے خلاف گواہی دیتے ہیں اور خود ہی منصف کا رول ادا کرتے ہیں یہ سب علامتی کردار ہیں جو معاشرے کے مجموعی رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان تمام رویوں کے ڈانڈے عشق لاحاصل اور دیوانگی سے جا ملتے ہیں بسیمی عشق لاحاصل کے آزار میں مبتلا ہے۔ آفتاب کو وہ دیوانہ وار چاہتی ہے ایک ایسی چاہت کہ جس میں وہ اپنی سُدھ بدھ گنوا بیٹھتی ہے۔ آفتاب ہرجائی بن جاتا ہے۔ وہ ایک ایسا لڑکا ہے جو نہیں جانتا کہ عشق اور وفا کے زندگی میں کیا معنی ہوتے ہیں۔ وہ زندگی بھی بے مقصد گزارتا ہے جب وہ زیبا سے شادی کرتا ہے تو سیمی پر پاگل پن کے دورے پڑنے لگتے ہیں اس کی شخصیت دولخت ہو جاتی ہے۔ حقیقت اسے زبردست کچو کے لگاتی ہے اسی لئے وہ تصور کی دنیا میں پناہ لیتی ہے۔ اس کی جذباتی شخصیت اس کی جسمانی شخصیت سے انقطاع کر لیتی ہے ایسے میں ایک راجہ گدھ یعنی قیوم جو کہ آفتاب ہی کی طرح اس کا کلاس فیلو ہے اسے اپنے دام میں پھنسا لیتا ہے اور سیمی کی جذباتی شخصیت کو پرسکون بنانے کے عمل میں ملوث ہو کر اس کی جسمانی شخصیت پر قبضہ کر لیتا ہے کہ جس کی طرف سے سیمی بے حس ہے۔ وہ سیمی کے مردار جسم پر راجہ گدھ کی طرح منڈلانے لگتا ہے اور اپنی سرشت کے اعتبار سے حرام کاری کا کھیل کھیلتا ہے۔ دوسری جانب سیمی آفتاب کو کھونے کے بعد مسوکیت MASOCHISM یا ایذا سے مسرت حاصل کرتی ہے لیکن یہ حظ اسے ذلت کا احساس بھی دلاتا ہے۔ عشق لاحاصل کا یہ انجام انسانی سوچ کے اس پہلو کو نمایاں کرتا ہے جس میں شر کو خیر سے پہلو بہ پہلو

لاکھڑا کردیتا ہے اور پھر معاشرہ ذلت کی اتھاہ گہرائیوں میں اُترنا شروع ہوتا ہے اس کی منطقی وضاحت سیمی کے حوالے سے کچھ یوں پیش کی گئی ہے کہ عموماً محبت میں ناکامی کے بعد یہ لوگ اپنی ذات کی تذلیل میں مصروف ہو جاتے ہیں جب بند سیپی سے برآمد ہونے والے آبدار موتی کو اصل خریدار نہیں ملتا تو وہ اپنا آپ ریت کے حوالے کر دیتا ہے جہاں لہروں کے ساتھ رُلنے کے علاوہ اس کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ اس طرح یہاں پورا نقشہ معاشرہ کے بے وقعت اور بے سمت ہونے کا شاہد بن جاتا ہے دوسری طرف قیوم جو کہ خود عابدہ اور امتل سے باری باری عشقِ لاحاصل میں مُبتلا ہوتا ہے ایک سراب کے پیچھے بھاگتا نظر آتا ہے۔ حقیقتاً سیمی شاہ کا معاملہ اور ہے وہ اپنے پس منظر کی بھی اسیر تھی وہ ایلے بیوروکریٹک گھرانے کی پیداوار تھی جہاں روپیہ پیسہ عزت و دولت سب کچھ تھا لیکن فرد کا فرد سے جذباتی و روحانی لگاؤ غائب تھا۔ سیمی ایک جگہ خود کہتی ہے۔

"جہاں تک مادی مالی اور دنیاوی ساتھ ہے وہ اکٹھے ہیں لیکن وہ (باپ) ماما کے جذباتی اور روحانی سفر میں ساتھ نہیں دیتا۔ دے نہیں سکتا غریب پاپا"

یہاں صاف طور پر انسانی ذات پر مادیت کے غلبے کی وجہ سے اس کے دولخت ہو جانے کا اشارہ ہے یہ وجہ ہے کہ سیمی شاہ حساس لڑکی ہونے کی وجہ سے بیراگی بن جاتی ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ پہلے خواب آور گولیاں کھانا شروع کرتی ہے پھر ایک دن خودکشی کر لیتی ہے۔ یہ خودکشی ایک طرف اپنے پس منظر کے عذاب کو بیان کرتی ہے اور دوسری طرف اس پہلو پر زور دیتی ہے کہ عورت مرد کی ذات سے ایک خاص قسم کے نیوکلس یا مرکزے سے مربوط ہوتی ہے اگر اس کی ذات سے یہ مرکزہ خارج ہو جائے تو وہ بے چین ہو جاتی ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنی پیدائش سے لے کر موت تک اس کا سفر اپنے مرکزے سے متحد رہنے کا سفر ہے۔ اب

قیوم جبکہ عابدہ اور امتل کو ان کے مرکزے کی حیثیت سے پیش کرتا ہے تو دونوں کئی کئی قدم پیچھے ہٹ جاتی ہیں کیونکہ قیوم تو راجہ گدھ کی مانند ان کی بوٹیاں نوچ رہا ہے۔ وہ جانتی ہیں کہ ان کے نیوکلیس قیوم کی ذات کی دوسری جانب ہیں در اصل عابدہ پہلے ہی شادی شدہ عورت ہے اس کا شوہر اسے ہر طرح کی تکلیفیں پہنچاتا ہے وہ تمام تکالیف محض اس لئے سہتی ہے کہ اسے ایک بچہ چاہیئے۔ اس مقصد کے لئے وہ اتنا آگے بڑھ جاتی ہے کہ قیوم سے جنسی رابطہ قائم کرتی ہے لیکن جب قیوم یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے مرکزے سے علیحدگی اختیار کر کے اس سے شادی کرے تو وہ فوراً اپنے شوہر کے ساتھ وہاں سے چلی جاتی ہے۔ یہ ہی صورتِ حال امتل کے ساتھ ہے۔ وہ اس بازار کی پیداوار ہے جس کے وجود سے سب بیزار ہیں۔ لیکن سب اس کے اسیر بھی ہیں۔ امتل کا روگ یہ ہے کہ کوئی اسے اپنا بھی لے تو وہ ٹھکرا دی جائے گی۔ اور پھر وہ ہی بازار اس قدر مقدر بنے گا لیکن لاشعوری طور پر اپنے نیوکلیس کی تلاش میں نہ معلوم کن کن لوگوں سے رابطہ پیدا کرتی ہے۔ ریڈیو کے پروڈیوسروں کے قریب رہتی ہے۔ قیوم کو بھی اپنے سے جدا نہیں کرتی لیکن جب قیوم اسے اپنانے کی خواہش ظاہر کرتا ہے تو وہ ایک دم اپنا دامن چھڑا لیتی ہے کیونکہ قیوم اس کا نیوکلیس نہیں بن سکتا۔ آخر کار وہ اپنے بیٹے کے ہاتھوں موت کی نیند سو جاتی ہے۔

قیوم کے لیے یہ بڑا جذباتی لمحہ ہے وہ حقیقت کو تھوڑا تھوڑا جاننے لگتا ہے اور روشن سے شادی کر کے سکون حاصل کرنا چاہتا ہے کہ اچانک ایک بم گرتا ہے روشن حاملہ ہوتی ہے اس کا نیوکلیس افتخار ہے جو سعودی عرب میں ہے۔ قیوم اسے افتخار کے حوالے کر کے خود علیحدہ ہو جاتا ہے۔

بانو نے قیوم کے روبرو دوسرا کردار پروفیسر سہیل کا تخلیق کیا ہے جو اس شعور کی علامت ہے جو تشکیک اور کنفیوژن کے راستے سے ہوتا ہوا متشکل ہوتا ہے۔ خود قیوم جسے اپنے راجہ گدھ ہونے کا شدت سے احساس ہے اور جو گناہ کے راستے سے ہوتا ہوا کسی سمت کی تلاش کی طرف رواں ہے۔ پروفیسر سہیل کا دامن

دولخت ہے۔ اور اپنی ذات کے دونوں ٹکڑوں کے اتحاد کا متمنی ہے۔ پروفیسر سہیل جو امریکہ رہ کر آیا ہے اور جس کی نظر سے انسانی تاریخ و تہذیب گزر چکی ہے اپنے انکشاف سے اسے چونکا دیتا ہے وہ اس پر واضح کر دیتا ہے کہ قیوم یا پورا معاشرہ جن خیالات یا افکار کا اسیر ہے وہ درآمدی ہیں اور محض مشرق ہی کے پاس اُنکے روگ کا علاج ہے۔ وہ کہتا ہے :-

"مغرب کے پاس حرام و حلال کا تصور نہیں ہے
اور میری تھیوری ہے کہ جس وقت رزق حرام
جسم میں داخل ہوتا ہے تو وہ انسان کے
GENES کو متاثر کرتا ہے۔ رزق حرام
میں ایک خاص قسم MUTATION ہوتی ہے
جو خطرناک ادویات شراب اور REDIATION
سے بھی زیادہ مہلک ہے۔ رزق حرام سے جو
GENES تغیر پذیر ہوتے ہیں وہ لولے
لنگڑے اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ ناامید
بھی ہوتے ہیں۔ نسل انسانی سے یہ GENES
نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان GENES
کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی پیدا ہوتی ہے جس کو
ہم پاگل پن کہتے ہیں۔ یقین کر لو رزق حرام سے ہماری
آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا
ہے اور جن قوموں میں من حیث القوم رزق حرام

کھانے کا لپکا پڑ جاتا ہے وہ من حیث القوم دیوانی
ہونے لگتی ہیں بتاؤ میں نے یہ بات مغرب کے علم
سے مستعار لی ہے کہ مشرق سے؟"

پروفیسر سہیل کی یہ گفتگو یا یہ نقطہ نظر دراصل بانو قدسیہ کا اپنا نقطہ نظر ہے۔ ان الفاظ میں مذہبی اور متصوفیانہ صداقت پنہاں ہے اور قیوم، سیمی شاہ، افتل، عابدہ، روشن اور آفتاب کے انفرادی پاگل پن' مجنونانہ حرکتیں یا اعمال ایک بڑے کینوس پر منتقل ہو کر یہ بتاتے ہیں کہ فرد کا عمل اس کی تاریخ میں پنہاں ہے۔ اس کا سراغ رزق حرام اور اس سے حاصل شدہ دیوانگی میں ملے گا۔ اور یہاں واضح طور سے پروفیسر سہیل نے ماڈرن سائنس کو چیلنج کر دیا ہے ــ ماڈرن سائنس دانوں نے ایسی گولیاں ایجاد کر لی ہیں جو ہر قسم کے مہلک درد کو دور کرنے کے لئے اپنے نشانے پر جا کر اثر انداز ہوتی ہیں لیکن آج تک انہوں نے رزق حرام کے مادے کی منفی خصوصیات اور مہلک اثرات دریافت نہیں کئے اور نہ انھیں اس بات کا علم ہو گا کہ رزق حلال بھی GENES پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ جس طرح رزق حرام کے اثرات مرتب ہوتے ہیں یعنی یہ کہ پاک رزق سے لہو میں ایسی مثبت لہریں پیدا ہوتی ہیں جن سے روح میں کوئی مغائرت نہیں پیدا ہوتی۔ جس وقت حلال رزق جسم میں پہنچتا ہے تو انسان رب کی ثنا کا خود بخود پابند ہو جاتا ہے لیکن رزق حرام سے ہر جز تو مہ منفی طور سے متاثر ہوتا ہے اور انسان وقت سے پہلے ٹوٹنے لگتا ہے۔

یہاں جس تھیوری کو بیان کیا گیا ہے اس کا بظاہر سائنس سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا لیکن یہ کہہ کر بری الذمہ نہیں ہوا جا سکتا اس لئے کہ ہمارے تصوف یا روحانی علم کا سائنس سے یا ہمارے عقیدے کے مطابق گہرا تعلق ہے۔ مشہور سائنس داں آئین اسٹائین نے ایک بار خود کہا تھا:-

"SCIENCE WITHOUT RELIGION IS LAME AND RELIGION WITHOUT SCIENCE IS BLIND."

یعنی سائنس مذہب کے بغیر لنگڑی لولی اور مذہب سائنس کے بغیر اندھا ہے - آئین اسٹائین کے اس قول کو کون جھٹلا سکتا ہے؟

اس طرح ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ سائنس کے تجربات سے اگر روحانیت کے پہلوؤں سے خارج کر دیا جائے گا تو ایسی سائنس نہ صرف لنگڑی لولی ہوگی بلکہ انسان کو ہزار ہا مادی آسائش بہم پہنچانے کے بعد بھی انسان کو ذہنی سکون عطا کرنے سے قاصر رہے گی۔ ایسی صورت میں صرف روحانیت ہی وقت سے پہلے ٹوٹنے والے انسان کا مداوا ثابت ہوگی۔ ایک حدیث ہے —— "نیک آدمی کے لئے نیک کھانا ہی درست ہے۔" اسی طرح ایک واقعہ ہے کہ ایک شاعر غنترہ بن شداد العبشی نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کو اپنا ایک شعر سنایا جس کا ترجمہ ہے :-

"میں بھوک میں بسر کرتا رہوں اور اسی پر قائم رہوں
تاکہ اپنے پیٹ کی آگ کو باعزت طریقے سے روزی کما کر
نہ بجھا لوں ——"

غنترہ بن شداد العبشی کوئی خاص پڑھا لکھا شخص نہ تھا لیکن ایک جاہل دَور کا وہ ایسا شخص تھا جو لاشعوری طور سے اس امر سے واقف تھا کہ رزق حرام تمام برائیوں کی جڑ ہے - یہ نسلوں کی نسلیں اخلاقی طور سے تباہ کر دیتا ہے۔ اب جب کہ آئین اسٹائن نے خود اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ سائنس مذہب کے بغیر لنگڑی ہے اور مذہب سائنس کے بغیر اندھا ہے۔ بانو قدسیہ نے بڑی خوبصورتی سے مذہب پر ہمارے معاشرے اور اس کے

کردار واعمال کے حوالے سے "راجہ گدھ" میں اپنی نظریاتی وابستگی کا اثبات کیا ہے اس سلسلے میں انھوں نے جابجا جنگل میں راجہ گدھ کے خلاف جو عدالت کا مناظر پیش کئے ہیں وہ ان کے مخصوص نقطۂ نظر کو منطقی طور پر ثابت کرتے چلے جاتے ہیں۔ خود رزق حرام کے حوالے سے راجہ گدھ کو آج کے انسان کی علامت کے طور سے پیش کر کے انہوں نے اپنے نقطۂ نظر کو معنویت عطا کی ہے۔ پس سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان جس کو راجہ گدھ کے عنوان سے پکارا گیا ہے اپنی سرشت بدلنے پر قادر ہے؟ انسان میں بدی کا تصور کس وجہ سے پیدا ہوا؟ اور انسان جو کہ ابدیت کا خواہاں ہے کیوں ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے؟ اور اس سے بڑھ کر سب سے بڑا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اپنی موجودہ سرشت کے پیش نظر کسی طرح ابدیت حاصل کر سکتا ہے کہ نہیں؟ اس کے لئے جنگل کی عدالت کے ایک منظر سے رجوع کرنا پڑے گا۔ جہاں منصف سیمرغ کے روبرو کھٹ کھٹ بڑھئی بہت اہم بیان دیتا ہے:

> "پہلے آقا انسان کی سرشت میں بدی نہ تھی وہ فرشتوں کی طرح نیک اور آئینے کی طرح پاک تھا لیکن ایک دن ابلیس نے موقع پاکر اس میں جھانکا اس لمحے انسان کے اندر حق و باطل کی جنگ شروع ہوئی۔ خدا نے انسان کو موقع دیا کہ وہ اپنا آئینہ صاف کر لے اس وقت سے حق و باطل کی جنگ جاری ہے۔ جنگ کا میدان انسان ہے۔ اللہ کی کائنات میں انسان ایسا ہے جو اپنی سرشت بدلنے پر قادر ہے اور اپنے آئینے کو صاف کر سکتا ہے۔ جیت اللہ کی ہوگی لیکن موقع ابلیس کو بھی برابر کا دیا جائے گا۔ آپ دیکھتے نہیں آقا اس جنگ کی وجہ سے انسان کی کیا حالت ہوئی۔ اگر وہ دیوانہ ہے تو اسی تضاد کے ہاتھوں اور فرزانہ ہے تو اسی تضاد کی وجہ سے۔"

پھر راجہ گدھ کا بیان بھی اس بات کی تائید کرتا ہے۔ اس کے مطابق شروع

میں وہ اپنی سرشت کے سہارے زندگی بسر کرتا تھا لیکن درخت کے نیچے ایک جوگی آیا اور اس نے موت کو للکارا اور خدا کی طرح مستقل ہونے کی صدا لگائی اور اسی درخت سے لٹکا ہوا ملا ۔ اس نے جوگی کی گرہ کھولی ۔ جوگی کا لہو اس میں اترا اسی وقت سے اس کی سرشت بدلی وہ موت سے ڈرنے لگا اس کی نسلیں حرام کھانے لگیں حتیٰ کہ ان پر دیوانگی کے دَورے پڑنے لگے اپنے آپ سے ڈرنے لگے اپنی ناپائیداری کا احساس ان کو کھانے لگا ۔ وہ دیوانے ہو گئے ’صدا کے ۔ ناپائیدار زندگی میں ہمیشہ کی بقا ڈھونڈنے لگے ۔

شروع میں عشق لاحاصل سے جو بات شروع ہوئی تھی اس کا ناطہ یہاں بانو نے بے نام جستجو سے جوڑ دیا ہے ۔ اپنی ناپائیداری کا احساس اس کے ساتھ ابدیت کی خواہش ۔ یہ بھی دیوانگی کا حصہ بن گئے ۔ انسان نے اپنی دیوانگی کے تحت مسلسل نئے سوالوں کے ناتسلی بخش جواب حاصل کئے جس سے اس میں احساس محرومی ، ذہنی کنفیوژن اور فکری کج رَوی پیدا ہونے لگی ۔ بے نام جستجو نے اس کی دیوانگی کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا ۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا بانو نے انسانی جستجو کو مقید کرنے کی کوشش کی ہے ۔؟ شاید ایسا نہیں ہے ۔ بانو جستجو کے سیکولر SECULAR نظریئے سے اختلاف کرتی نظر آتی ہیں کیونکہ جستجو کا دائرہ اگر روحانیت کے پلیٹ فارم سے جتنا دُور ہوتا چلا جائے گا اس کے اثرات اتنے ہی خراب ہوں گے مثلاً سائنس کی اسلحہ کے ذیل میں ہولناک ایجادات نے انسان کے مستقبل کو قطعاً تاریک بنا دیا ہے ۔ حجاب امتیاز علی نے تو اپنے ناول ’’ پاگل خانہ ‘‘ میں سائنسی تجربات کے حوالے سے یہ بات ثابت کی ہے کہ ایک بڑی ایٹمی جنگ ہی اس قیامت کو جنم دے گی جس کا ہمارے مذہب میں تذکرہ موجود ہے ۔ مطلب کہنے کا یہ ہے کہ بانو قدسیہ جستجو کو پابند بنانا چاہتی ہیں وہ جستجو کو روحانیت کا لبادہ پہنانا چاہتی ہیں تاکہ انسان کے جستجو کے نتائج اس

کے حق میں بہتر ثابت ہوں۔ تاکہ وہ جو آج زمان و مکان کی چھتری تلے حقیر شے بن کر رہ گیا ہے بامقصد جستجو کے ذریعے اپنے فرد کو زمان و مکان سے بلند کر کے ابدیت حاصل کر لے ۔۔۔ ہمارا تصوف بھی اسی نکتے کو بیان کرتا ہے۔
پروفیسر قیوم ناول کے آخری صفحات میں قیوم سے کہتا ہے :۔

"پہلے انسان اپنی تلاش کرتا تھا یا خدا کی۔ اس کی جستجو بے نام نہیں ہوتی تھی۔ اب آج کا ماڈرن انسان یہ بھی نہیں جانتا کہ آخر اسے تلاش کس چیز کی ہے؟ پھر وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ کہیں کوئی سادہ سا علاج ہے جو اسے سکون دے سکتا ہے۔"

وہ قیوم پر پیغمبروں کی زندگی واضح کرتا ہے جو بڑے بڑے مشن لے کر اس دنیا میں آئے۔ بڑی سے بڑی ٹریجڈی ان کو اپنی جگہ سے نہیں ہلا سکی۔ یعنی یہ کہ انسان کی جستجو بے نام اور تلاش بے مصرف نہ ہو۔ زندگی میں ایک مشن ہونا چاہیئے چاہے چھوٹا کہ بڑا ۔۔۔ اس کا یہ مشورہ آج کے انسانی اعمال سے CONTRAST میں ہے۔ یہاں اس کا گھٹیا دلپست قسم کے فوائد پر مبنی ہے۔ مثال کے طور پر وہ مکر اور حیلہ جوئی سے کماتا ہے بھائی کا حق غصب کرتا ہے۔ اپنوں کی دشمنی میں غیروں سے مل جاتا ہے ہر آنے والے مال کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ بانٹ کر نہیں کھاتا بلکہ چھین کر کھاتا ہے اور حرام روزی کمانے کے لئے اس کو اتنے گر آتے ہیں کہ جتنے طریقے چیل کو گھونسلے بنانے کے آتے ہیں۔

پروفیسر سہیل کا نقطۂ نظر بڑا اہم ہے۔ مثلاً یہ کہ انسان پہلے یا تو خود اپنی تلاش کرتا تھا یا اپنے خدا کی ۔۔۔ لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ آج نہ تو وہ اپنی تلاش کر پاتا ہے اور نہ خدا کی ۔۔۔ کیوں کہ وہ جس قسم کی دیوانگی اور عشقِ لاحاصل سے آزار میں مبتلا ہے انھوں نے اسے بے سمتی، اخلاقی پستی اور گناہ کی شاہراہ پر دھکیل دیا ہے جہاں اس کی مراجعت ضروری ہے۔

پر یہ مراجعت اسی وقت اپنا دائرہ مکمل کر سکے گی جب یہ تسلیم کر لیا جائے کہ انسان ایک مادی حقیقت کے ساتھ ساتھ روحانی حقیقت ہے اور جب روحانی حقیقت والے نظریے کو تسلیم کر لیا جائے گا تو پھر اس نظریے کو بھی تسلیم کیا جائے گا کہ انسان کی زخمی روح کا علاج بھی روحانیت میں ملتا ہے۔ اصل ناول میں دو قسم کے دیوانے پن کا تذکرہ ہے۔ ایک دیوانگی وہ ہے جو جسم کو لاغر و نحیف کرنے کے علاوہ روح کو لنگڑا لولا کر دیتی ہے اور دوسری دیوانگی مثبت یعنی اکل حلال کی جانب رغبت اور رب کی ثنا ہے جس سے روح میں توانائی آتی ہے اور وہ ایک ہی جست میں کئی کئی منزلیں پار کرتی ہے۔ روح کا ایک ہی جست میں کئی کئی منزلیں پار کرنا بانو قدسیہ کے مخصوص نقطۂ نظر کو مستحکم کرتا ہے اور اسی پر ان کی کہانی کی اساس ہے۔ آخر میں قیوم آفتاب کی سمت بدلنے کی کوشش کرتا ہے جب کہ وہ اپنے ابنارمل بچے افراہیم کو ماہرِ نفسیات کے کلینک میں علاج کے لیے لاتا ہے۔ یہاں یہ ابنارمل یا مافوق العادت بچہ ناول میں ایک اور بُعد یا DIMENSION کا اضافہ کرتا ہے۔ جس سے وہ تمام بحث تکمیل کا درجہ حاصل کر لیتی ہے جو آغاز سے آخر تک کرداروں کے حوالے سے سامنے آتی ہے۔ آفتاب سوچتا ہے کیا کبھی اس کے آباؤ اجداد نے رزق حرام سے اپنے آپ کو آلودہ کیا تھا کہ افراہیم اس کی سزا بن کر اس کے مقابل کھڑا ہو گیا ہے؟ بانو کے نزدیک یہ بچہ ہمارے بگڑے معاشرہ کی شکل کے طور پر آیا ہے جو ایک منفی دیوانگی سے مثبت دیوانگی کی جانب جست لگانے کے لیے بے تاب ہے۔ وہ اپنی دیوانگی میں چیخ اٹھتا ہے۔

"ابو آپ کو نظر نہیں آتا وہ گنبد — اس کے DOME کے نیچے چودہ طاق ایک طرف .... اور دیکھیے وہ کبوتر اُڑ رہے ہیں۔ مدینے کی سڑکوں پر لوگ بھاگ رہے ہیں اس گنبد کی طرف - روسی، امریکی... افریقی... اذان ہو رہی ہے ابو..."

اثبار مل افراہیم کچھ دیر کانپتا ہے اور پھر منہ کے بل سجدے میں گر جاتا ہے۔ اس طرح افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سربسجود ہو گیا۔ بانو کا ناول بھی ان خوابوں کی بازیافت کرتا ہے جو ہمارے معاشرہ کے ہیں انہیں عالمگیر سطح پر ذہنی و روحانی سکون سے عاری لوگ بھی دیکھا کرتے ہیں — بانو اپنی اپروچ APPROACH میں صاف طور سے کمیٹڈ COMMITTED نظر آتی ہیں۔ ایک ایسا کمٹ مینٹ جو ان کی امید پرستی میں مرتکز ہے۔ خواب خود امید کا حصّہ ہوتے ہیں۔ انسان کا حال لاکھ خراب سہی وہ مستقبل میں سکون کی تمنا یا آرزو کرتا ہے۔ مشہور انگریزی شاعر الیگزینڈر پوپ POPE کا مشہور مصرعہ ہے۔

"MAN NEVER IS BUT ALWAYS
TO BE BLEST" [1]

اور اس مصرعہ میں یہی نکتہ پوشیدہ ہے۔ اس طرح یہ ناول ہماری اپنی دھرتی کا وہ ناول ٹھہرتا ہے جس میں ہم زمینی جڑیں ROOTS تلاش کرنے کے بجائے اپنی روحانی جڑیں تلاش کرتے ہیں اور اسی سے ہم آہنگ ہونے کی جستجو رکھتے ہیں۔ خاص طور سے تصوف اور روحانیت کے حوالے سے یہ ناول ایک جرأت مندانہ ادبی مہم جوئی ہے اور اپنی ذات میں اوریجنل بھی کیونکہ اس میں ایک بیمار معاشرے کی منظر کشی کے ساتھ نظریاتی کمٹ مینٹ بھی جس کے ڈانڈے سیکولر خیالات کے مقابلے میں ہماری اپنی روحانی جڑوں سے اتصال کرتے ہیں۔ اس پر بہت سے ناقدین کو اعتراض ہو سکتا ہے کیوں کہ ہمارا اب تک کا ذہن یہ رہا ہے کہ ادب میں روحانیت کو گائیڈ لائن GUIDELINE کی

---

[1] الیگزینڈر پوپ کی مشہور زمانہ نظم این ایسے اون مین AN ESSAY ON MAN سے یہ مصرعہ لیا گیا ہے۔ یہ مصرعہ ضرب المثل کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے کہ انسان حال میں ناخوش رہتا ہے لیکن امید کرتا ہے کہ کل یقیناً مسرت سے بھرپور ہو گا۔

حیثیت سے نہ برتا جائے بلکہ سیکولر نقطہ ہائے نظر کی تردید کی جائے اور انسان کی فکری کج روی کو مادیت پرستی ہی کے حوالہ سے پہچانا جائے اور مادیت پرستی ہی کے حوالہ سے انسان کے دکھوں کے سدِّ باب کا سراغ لگایا جائے مگر بانو قدسیہ نے اپنے ذاتی وژن VISION کی عکاسی کے لئے ناول کو بہتر طور سے ذریعہ بنایا ہے جو کہ اچھی بات ہے۔ بانو نے جس انداز سے کہانی کے سفر کو عشق لاحاصل، لامتناہی تجسس، منفی دیوانگی اور مثبت دیوانگی کی منزلوں سے گزارا ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے۔ خاص طور سے ناول کے پلاٹ کو انہوں نے جس طرح جنگل کی عدالت اور انسانوں کی کہانی میں منقسم کیا اس نے ان کے نظریاتی کمٹ مینٹ کی معنویت کو خاصا اُجاگر کیا ہے۔ ہمارے پُرانے ادب میں حکایات کے حوالے سے انسانوں کے مجموعی رویوں کی عکاسی کی گئی ہے اور اخلاقی اقدار اور روحانیت کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے بانو نے بھی یہی پیرایہ اختیار کیا ہے۔ ایک سطح پر وہ اپنے کرداروں کو عشق لاحاصل، دیوانگی اور گناہ کے جوہڑ میں پھنسا ہوا دکھاتی ہیں تو دوسری طرح پر وہ انسان کے جاگتے ضمیر کی عکاسی اور روزِ ازل سے لے کر آج تک کی ارتقائی کہانی بیان کر جاتی ہے جسے انھوں نے حیات اور موت کی **علامتوں** کی مدد سے جاذبیت بخشتی ہے۔ مغرب میں بھی لوگوں نے اسی اسٹائیل STYLE کو اپنایا ہے جن میں جانور اور پرندوں کو سب پلاٹ SUB-PLOT کی حیثیت سے استعمال کیا گیا ہے ان کے یہاں سوچ کا کینوس وسیع اور ابعادی DIMENSIONAL اسی لیے ہے کہ کرداروں کے افعال چھوٹی سطح سے اٹھ کر بڑی سطح پر برتے جارہے ہیں جس میں انسان کی پوری داستان روزِ ازل سے لے کر جدید دور تک موجود ہے۔ پھر میدانِ ہستی میں خیر و شر کے حوالے سے انسان کی شرکت، مختلف نظریات، مادیت کا عروج، اخلاقی زوال اور اس کے داخلی انتشار اور خود غرضانہ اقدار کے مقابلے میں روحانیت پر مبنی نئی اقدار کی جستجو ہر لحاظ سے ایسا کینوس بناتی ہے جس میں ماضی اور حال سب سمٹ آتا ہے اس لحاظ سے راجہ گدھ کو ایک بڑا اہم ناول قرار دے سکتے ہیں۔

باگھ

عبداللہ حسین کے مشہور ناول 'اداس نسلیں' اور 'باگھ' میں تقریباً بیس سال کا عرصہ حائل ہے۔ 'باگھ' ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا اور اپنے موضوع، مواد اور ٹریٹمنٹ میں اس نے عبداللہ حسین کے فن کو اعتبار کا رتبہ دیا اور یہ ثابت کیا کہ ان میں وہی قوت اور استقامت موجود ہے جس نے ان سے 'اداس نسلیں' جیسا ناول تخلیق کرایا تھا۔ 'باگھ' کے متعلق خود عبداللہ حسین نے تسلیم کیا ہے کہ یہ غیر شعوری طور پر لکھا گیا علامتی ناول ہے اس کے ہیرو کا نام اسد ہے جو کہ باگھ ہی کا بدل ہے۔ اسد کی فطرت میں باگھ کی سی قوت، بیقراری اور تسلط کا جذبہ ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ وہ شیر کے روبرو پہنچے اور اسے زیر کر دے۔ اسے گمشدگی کی وادی میں اس کی آواز یا دہاڑ سنائی دیتی ہے لیکن وہ اسے نظر نہیں آتا۔ یہ شیر خود اسی کی طرح بے چین اور بے قرار ہے۔ یہ تو دراصل ایک استعاراتی توضیح ہوئی کہ اسد خود بے چین و بے قرار ہے۔ وہ نڈر اور بیباک ہے اور انسانوں کے جنگل میں اپنی حکمرانی کا سکہ بٹھانا چاہتا ہے وہ چاہتا ہے کہ اس کی شیرنی یاسمین اس کے زیر نگیں رہے۔ یاسمین سے اس کی محبت اس امر کا اشارہ ہے کہ وہ زبردست آسودگی حاصل کر کے جب دہاڑے تو جنگل لرز جائے۔ اس کے برعکس اس کی علامتی توضیح یہ ہے کہ اس معاشرے میں اسد جیسے کردار جبر اور غلامی کے مقابلے پر مزاحمت اور آزادی کی علامت ہیں۔

انسانی تاریخ میں بہت تھوڑے ایسے عرصے آئے ہیں جب انسان کو حقیقی آزادی نصیب ہوئی ہو۔ انسان عام طور پر جبر اور اذیت کا شکار

رہا ہے کبھی یہ جبر اسٹیبلشمنٹ کی طرف سے ہوتا ہے۔ کبھی معاشرہ کے قوانین اور اس کی فرسودہ روایات اور وہم و توہمات کی دین ہوتا ہے اور کبھی وہ داخل کا بھی جبر ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اذیت انسان کا مقدر بن جاتی ہے۔ عبداللہ حسین خود اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ انسان کی ذات جبر کی زد میں رہتی ہے۔

سلہ " میرا ایک فلسفہ بھی بن گیا ہے کہ انسان کی ذات پر بہت سے جبر آزمائے جاتے ہیں۔ شروع سے آخر تک یعنی پیدا ہونے سے مرنے تک۔ کچھ زندگی کی صورت ہی ایسی ہے چاہے وہ یہاں ہو چاہے یورپ میں ہو امریکہ میں ہو انسان کی زندگی پر بہت سے جبر عائد ہوتے ہیں عائد کئے جاتے ہیں آزمائے جاتے ہیں اور ان میں سے بچ کے نکل جانا یا نہ بچ کے زندہ رہنا انسان کا ایک بہت بڑا مسئلہ ہے اور وہ چیز صرف سیاسی چیز ہی نہیں اس کی کئی شکلیں ہیں۔ آپ کی زندگی ایک مسلسل کشمکش بن کر رہ جاتی ہے اور آپ کسی اسٹیج پر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اب میرے سارے کام ہو گئے، مسئلے حل ہو گئے اب میں آرام سے بیٹھ سکتا ہوں۔"

عبداللہ حسین نے یہ جواب اس سوال کے تحت دیا تھا کہ ان کی تحریروں میں فرد کے حوالہ سے اذیت کا تصور پایا جاتا ہے اور وہ مسلسل پابندیوں سے گزرتا رہتا ہے اس کا مطلب ہے کہ عبداللہ حسین کے یہاں ہیرو مختلف پابندیوں میں جکڑا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن وہ شکست اور مفاہمت

سلہ عبداللہ حسین کا انٹرویو۔ ماہ نو۔ جولائی ۱۹۸۷ء صفحہ ۸

پرست نہیں۔ اسے پتہ نہیں کہ جس راستہ پر وہ چل رہا ہے وہ اسے کامیابی یا ناکامی، مایوسی یا اُمید کی منزل کی طرف لے جائے گا کہ نہیں۔ اس کا کام محض مزاحمت کرنا ہے نتیجہ اس کا خواہ کچھ بھی نکلے لیکن مندرجہ بالا حوالے کی آخری سطروں سے پتہ چلتا ہے کہ عبداللہ حسین یہ سمجھتے ہیں کہ آج فرد کی زندگی مسلسل کشمکش سے عبارت ہے اور یہ کہ اس کے مسائل کبھی حل نہ ہوں گے۔ وہ اوّل تا آخر کسی نہ کسی قسم کی اذیت کا مقابلہ کرتا رہے گا اور یہ کبھی نہیں کہہ سکے گا کہ اب میں آرام سے ہوں —!

درحقیقت یہ بات دیکھنے میں سادہ سی لگتی ہے لیکن پیچیدہ بھی ہے۔ انسان کی زندگی میں بڑی پابندیوں کا گزر ہوتا ہے۔ اب یہ اس پر منحصر ہے کہ وہ مصائب یا پابندیوں کے آگے ہتھیار ڈال دے یا تمام رکاوٹوں سے ٹکراتا، ان کو ہٹاتا آگے نکل جائے خواہ اس راہ میں وہ ختم ہو جائے یا کامران بن کر امر بن جائے۔ یہاں دراصل ایک مسئلہ پیدا ہوتا ہے آیا کہ جو لوگ کامیاب گزرے کیا ان کی زندگی قابلِ تقلید نہیں اور کیا یہ نہ سوچا جائے کہ انسان جبر کی پُل صراط سے کامیابی سے گزرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اس لئے وہ یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ میں آرام سے ہوں۔ میرے نقشِ قدم پر چلو جب کہ عبداللہ حسین کہتے ہیں کہ وہ یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ وہ آرام سے ہے۔ اس سلسلے میں دُنیا کے بڑے انسانوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ دراصل قصہ یہ ہے کہ دُنیا میں بڑے انسان کتنے ہوں گے؟ گو کہ ان کی زندگی قابلِ تقلید ہے اور یہ کہ ان کی راہ پر چلنا ہی مثبت فلسفۂ زندگی ہے لیکن ان لوگوں کا کیا ہوگا جو عام طور پر جبر کی زد میں رہتے ہیں اور آخر تک اس کی اذیت برداشت کر کے فنا ہو جاتے ہیں؟

'اُداس نسلیں' کا ہیرو نعیم اور 'باگھ' کا اسد دونوں کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے اندر اور باہر دونوں قسم کے جبر کا شکار ہیں اور اس مخصوص

بیسویں صدی کے انسان ہیں جن پر جبر آزمائے جا رہے ہیں اور چونکہ زندگی کی ایک مخصوص صورت ہے لہٰذا وہ اس کے حصار سے نکل بھی نہیں سکتے۔ اس کی ایک چھوٹی سی مثال ایٹمی جنگ کے خطرات اور اس سے پیدا ہونے والا خوف ہے۔ گو کہ ابھی ایٹمی جنگ نہیں ہوئی لیکن ناگاساکی اور ہیروشیما کی تباہی اور پاس عشرے میں ایٹمی پلانٹوں سے خارج ہونے والی گیس سے پھیلنے والی محدود تباہی نے یہ احساس عام کر دیا ہے کہ کسی بھی دن کسی بھی لمحہ پورا عالمِ انسانیت معدوم ہو جائے گا۔ پھر مخصوص سیاسی نظام کا جبر تو سبھی کو اپنے گھیرے میں لئے ہوئے ہے۔ 'باگھ' کا اسد ایک ایسا کردار ہے جو مستقل اندرونی اور بیرونی جبر کے ہاتھوں ہلکان ہے گو کہ وہ ہار ماننے والا نہیں ہے۔ اسد کا باپ مر جاتا ہے اس لئے اسے مجبوراً اپنے چچا کے پاس آنا پڑتا ہے۔ وہ دمہ کی بیماری کا شکار ہے اسی لئے اسے گنگ نامی گاؤں آنا پڑتا ہے تاکہ حکیم سے دوا حاصل کر سکے۔ اس حکیم کی بیٹی یاسمین جو اس سے پانچ چھ سال بڑی ہے اس سے قریب آ جاتی ہے۔ اسد حکیم کے دوسرے ملازموں ولی، احمد علی اور میر حسن کی طرح حکیم کی ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ ایک دن حکیم کا قتل ہو جاتا ہے اسد جب اندر جاتا ہے تو وہاں سے اس کا ساتھی میر حسن باہر نکل رہا ہوتا ہے۔ میر حسن سترہ سال کا لڑکا اور ٹی بی کا مریض ہے۔ وہ اسد کو دیکھ کر گھبرا جاتا ہے اور فرار ہونے میں عافیت سمجھتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر پولیس اسی پر شک کرتی ہے۔ یہاں عبداللہ حسین نے پولیس اسٹیشنوں میں ملزمان پر شک کی بنا پر ہونے والے ظلم و اذیت کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ ان کے فن اور حقیقت پسندی دونوں کی معراج ہے گو کہ اس کی عکاسی میں عبداللہ حسین نے 'اداس نسلیں' کی طرز پر گالیوں کو بھی شامل کیا ہے جس پر قاری اور نقاد دونوں اعتراض کرنے کا حق محفوظ رکھتے ہیں تاہم اگر اس پہلو کو نظر انداز کر دیا جائے تو پولیس کے طریقۂ تفتیش کے مناظر سب کو جھنجھوڑ دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

ان مناظر کو پڑھنے والا شاید ہی ... تے دم تک ظلم کی اس شکل کو کبھی بھول سکے
ناول کو اکثر ظلم، استحصال اور جبر کی موثر عکاسی بلندی پر لے جاتی ہے۔ ناول
کا یہ پہلو ہمیشہ تعریف کے قابل گردانا جائے گا۔

اسد بہ مشکل تمام اس ڈراؤنے خواب کی عملی شکل سے نکلنے میں کامیاب ہوتا ہے لیکن وہ ہتھیار نہیں ڈالتا۔ تاہم یاسمین سے مختصر ملاقاتوں کے بعد وہ دوسرے بھنور میں پھنس جاتا ہے۔ وہ آزاد کشمیر سے سرحد پار کرتا ہے اور دہشت پسندانہ کارروائیوں میں حصہ لیتا ہے کیونکہ زندہ رہنے (SURVIVAL) کے لئے اب اس کے سامنے اس کے علاوہ کوئی راستہ نہ تھا۔ ادھر سرحد پار کی تکلیف دہ زندگی، پکڑے جانے کے خوف، موسم و حالات کی سختی اور مجنونانہ کارروائیوں اور ایک ایک کر کے ساتھیوں سے محرومی نیز یہ کہ مجموعی صورتِ حال میں زندگی کی لایعنیت اور بے مقصدیت اس کی توڑ پھوڑ میں حصہ لینے لگتی ہیں لیکن چونکہ وہ عبداللہ حسین کا ہیرو ہے جو اپنے ارادہ WILL کے زور پر آگے کا سفر طے کر سکتا ہے۔ اس لئے وہ واپس لگشٹ آجاتا ہے۔ ایک لمحہ کی خوشی شاید تقدیر کو گوارا نہیں۔ یاسمین چیختی رہ جاتی ہے اور ایک خاص قوت کے گماشتے اسے تاریکی میں اُچک کر لے جاتے ہیں۔ اب وہ کون سے جبر سے گزرے گا اسے نہیں معلوم، وہ وجودی طرز پر سوچنے لگتا ہے۔

"میں اپنی سانس کے عارضے کی خاطر ادھر ادھر پھرتا رہا
ہوں مگر ایسے ایسے عارضے کس کو نہیں ہوتے صرف اتنی سی بات ہے
کہ اس بجلی کی چمک کو میں قائم رکھنے کی کوشش کر رہا ہوں اور
اس وقت تک کرتا رہوں گا جب تک میرے دل میں نم دور ہے
کتنے ایسے لوگ ہیں جن کو اشارہ ملتا ہے کہ وہ دوزخ میں
جائیں گے اور وہ اسے تسلیم کر لیتے ہیں مگر ثابت قدم رہتے
ہیں اس لئے کہ دوزخ اور جنت کی کون سی بات ہے ایک

کیفیت ہے جو عمر کے کسی مقام پر ہر ایک کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور پھر اس کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے باقی راستہ طے ہوتا ہے۔ محبت کے یہ نام و نشان ہیں نے پیدا کئے ہیں میرے رستے میں دکھائی دیتے ہیں اور کبھی ماند نہیں پڑتے ان کو کیسے چھوڑ دوں بس اتنی بات ہے۔ باقی یہ لوگ مجھے کہاں لے کر جارہے ہیں؟ اس کا مجھے علم نہیں۔ اگر قید میں ڈالنا تھا تو اس علاقے سے باہر کیوں لے جارہے ہیں۔ اگر دیس نکالا دینا ہے تو اس طرح قیدی بنا کر لے جانے کی کیا ضرورت تھی؟ یہ عجیب سفر ہے۔"

[۳۶۰-۳۵۶]

یہ ناول کی آخری سطریں ہیں۔ ان میں عبداللہ حسین نے ناول کے ہیرو سے متعلق سب کچھ کہہ دیا ہے بلکہ وہ بھی کہہ دیا ہے جو عام طور پر قاری کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک بار عبداللہ حسین نے "اداس نسلیں" پر بحث کرتے ہوئے ہر شخص سے اختلاف کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ جی یہ محبت کی تھیم THEME کا ناول ہے۔ ادھر پھر مذکورہ انٹرویو میں انہوں نے اسے بھی محبت کی تھیم کا ناول بتایا ہے وہ کہتے ہیں :۔

"پاکستان اور محبت — یعنی محبت کی کہانی" [صفحہ ۵]

سوال کرنے والے نے کہا — آپ کی محبت میں تو بہت سے آمیزے موجود ہوتے ہیں سیاست سے معاشرت تک کیوں کہ "باگھ" بھی ایک طرح سے محبت کی کہانی ہے لیکن اس محبت نے جہاں جہاں ٹھوکریں اور جبلیں کاٹیں وہ محبت کے سودے تو ہیں —؟

عبداللہ حسین : جی ہاں - یہ محبت کے سودے ہیں -

ایک اور سوال کے جواب میں آیا کہ "باگھ" مزاحمت کا ناول ہے؟

عبداللہ حسین نے جواب دیا ــــ" اس میں تین چار موضوعات ہیں جو ساتھ ساتھ چلتے ہیں اس میں ایک موضوع انصاف کا ہے " [صفحہ ۵]

اب اگر ناول سے اقتباس اور اس انٹرویو سے عبداللہ حسین کے خیالات کو ملا کر دیکھیں تو ایک تاثر یہ ابھرتا ہے کہ محبت کو عبداللہ حسین نے بہت ہی زیادہ وسیع معنوں میں رکھ کر دیکھا ہے جس میں عورت سے محبت ضروری ہے اور اس کے سائے SHADOW تلے محبت کے دیگر پہلو جلوہ گر ہوتے ہیں یعنی وہ آزادی، انصاف، رواداری، سماجی اور اقتصادی آسودگی کی بھی طلب کرتا ہے۔ وہ ان مقاصد کے حصول کے لئے جو کہ محبت ہی کے مختلف روپ ہیں تاحیات جدوجہد کرتا ہے خواہ اس راہ میں وہ تنہا رہ جائے یا موت کی دھند میں گم ہو جائے لیکن گزشتہ چند برسوں میں باگھ، کے مصنف نے زندگی کو پراسراریت کے پردے پر بھی منعکس ہوتے دیکھا ہے۔ باگھ، میں حکیم کا قتل اور پھر اسد کو تھانے میں ملنے والی جسمانی سزائیں اور ذہنی دھچکے کا برداشت کرنا اور پھر تاریک راہوں میں سرحد کے پار سفر اختیار کرنا اس پراسراریت ہی کی کڑیاں ہیں۔ میر حسن جو حکیم کے قتل کے وقت مبینہ طور پر اس کے کمرے میں تھا اور وہیں سے نکلتا ہوا پایا گیا تھا اسد کو سرحد کے پار کچھ لوگوں کے ہمراہ ملتا ہے۔ وہ قتل کا اعتراف نہیں کرتا لیکن اس کا جاسوسوں اور دہشت پرستوں کا ساتھی ہونا اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس نے حکیم کا قتل کیا ہوگا۔ مگر کیوں ؟ اس نے حکیم کی بندوق بھی نہیں چرائی۔ ؟ اس نے حکیم کے یہاں سے روپیہ بھی چوری نہیں کیا وہ یاسمین سے بھی بہت چھوٹا تھا۔ پھر اس قتل کا محرک کیا تھا ؟ اس کا جواب ناول میں کہیں نہیں ہے صرف پراسراریت موجود ہے۔ باگھ، سے قبل عبداللہ حسین نے نشیب نامی دو ناولٹوں اور چند کہانیوں پر مبنی دو ناولٹوں اور چند کہانیوں پر مبنی کتاب لکھی تھی۔

اس میں نشیب' اور 'واپسی کا سفر' دونوں ناولٹوں میں زندگی کے بارے میں یا یوں کہہ لیجئے کہ فرد کے اعمال اور نیتوں کے بارے میں پراسراریت کو مضبوط موضوع کی حیثیت سے ٹریٹ TREAT کیا تھا۔ نشیب' میں کوثر کا قتل اس کا شوہر ظفر کرتا ہے۔ پُراسراریت یہ ہے کہ کوثر کی بدچلنی کا اس کے پاس کوئی ثبوت نہیں ہے اسی طرح 'واپسی کا سفر' میں عورتوں کی نفسیات کی پُراسراریت کا بیان ہے۔ ہر قسم کی آسائش کے باوجود وہ بے قرار کیوں ہے؟ مکمل آسودگی کہاں ہے؟ اس سلسلے میں اپنے ایک مضمون سے چھوٹا سا اقتباس دینا چاہوں گا:۔

> [1] عورت کی نفسیات کا صحیح پتہ چلانا ایک پُراسرار عمل سے گزرنے کا نام ہے۔ کیا یہ سب کچھ ایک خاص قسم کی مسٹری MYSTERY ؟ اور کیا اس پُراسراریت ہی میں ایک جان لیوا لُطف ہے؟ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ کیا یہ ہی زندگی گزارنے کا سامان ہے؟ انسانی کردار بالخصوص عورت ایک معمّہ ہے اس کی تہہ میں پہنچ کر کوئی صحیح کوڑی لے آنا عبث ہے۔"

عبداللہ حسین زندگی و کردار پُراسراریت کے بارے میں غور و فکر اور تخلیق کے عمل سے گزر رہے ہیں یوں لگتا ہے کہ وہ محبّت، قتل، مہم جوئی مزاحمت اور قوّت ارادی کی کارفرمائیوں کے حوالہ سے اس پُراسراریت کی گتھی سلجھانا چاہتے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ ان کے اگلے ناولوں میں اس موضوع کی مزید کھوج و دریافت موجود ہو ___ پھر یہ بات تو واضح ہے کہ عبداللہ حسین کے قلم سے نکلا ہوا ہر ناول قاری کی توقع کے مطابق بھرپور قوت ہی کے ساتھ وجود میں آئے گا۔ اس لئے کہ 'اُداس نسلیں' کے بعد 'باگھ' میں انہوں نے شعوری طور پر یہ کوشش کی ہے کہ معاشرہ میں جو نئی

---

[1] مضمون: عبداللہ حسین کے دو ناولٹ۔ نیرنگِ خیال۔ اشاعت خصوصی ۱۹۸۷ء (صفحہ ۳۲)

سیاسی وسماجی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئی ہیں اور روایت کے برعکس جو نئی سوچ اور نئی سچائیاں سامنے آئی ہیں ان کی بھرپور عکاسی کی جائے ان کے ہیرو نے آج نئی صورت حال میں یہ سوچنا شروع کر دیا ہے کہ بھرپور عزم وارادہ کے باوجود وجود کا مسئلہ کیوں درپیش ہے؟ جنت وجہنم یہیں زمین پر واقع ہیں کہ نہیں؟ اس سماج میں ثابت قدمی واستقلال کی کیا اہمیت ہے؟ نیز یہ کہ زندگی کا سفر جو ماضی میں اس قدر پیچیدہ نہ تھا اب لاینحل مسئلہ کی حیثیت سے سامنے کیوں آرہا ہے۔ اور یہ کہ اس میں استعجاب کا عنصر کیوں شامل ہو گیا ہے؟ اس طرح کے سوالات سے نبرد آزما ہیرو دراصل آج کا ہیرو ہے بعض ماڈرن ہیرو ہے اور یہ ہیرو مصنف کا تخلیق کردہ ہے۔ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ہر شخص تو ایسا نہیں ہوتا۔ یہ سوال صحیح ہے لیکن زندگی کے بڑے مسائل کی جانب نشاندہی کے لئے مصنف ایسے ہی کردار کو تخلیق کرے گا جو ان سے نبرد آزما ہے قاری کو پڑھتے وقت ایسے کردار کو تسلیم کرنا پڑے گا۔ قاری چاہے اسے مسترد کر دے لیکن مصنف اسے مان لو یا چھوڑ دو TAKE-IT OR LEAVE-IT کی بنیاد پر پیش کرتا ہے اور پھر جب علامتی کردار پیش کیا جا رہا ہو تو قاری کے لئے اس کی گہرائی میں اترنا ازبس ضروری ہے۔ اسد کو پڑھتے وقت یہ تصور بھی ابھرتا ہے آیا کہ یہ ناول موبی ڈک MOBY DICK کا ہیرو احب AHAB تو نہیں جو زندگی کے سمندر میں ایک زبردست وہیل مچھلی (برائی یا شر) سے مقابلہ آرائی میں مصروف ہے گو کہ ہرمن میلول HERMAN MELVILLE کے متعلق یہ بھی کہا جاتا ہے کہ غالباً اس کے پیش نظر یہ بھی تھا کہ احب کو کائنات یا نیچر NATURE کے مقابلے میں پسپائی اختیار کرتے ہوئے دکھایا جائے اس لئے کہ اس کے مقابلے میں شکست انسان کا مقدر ہے لیکن اول الذکر بھیم

THEME پر زیادہ بحث کی گئی ہے۔ بہر صورت 'باگھ' کا اہم ترین کردار اسد پر زادہ ہے جو ہمارے سامنے آج کے باشعور انسان کی حیثیت سے سامنے آتا ہے جو جبر سے گزر رہا ہے اور حیران ہے کہ یہ کیسا سفر ہے؟ یوں ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ عبد اللہ حسین کے ہیرو زطو مانا آسودگی کے المیہ سے دو چار رہے ہیں۔

اب سوال اُٹھتا ہے کہ کیا عبد اللہ حسین کے ہیرو زان عورتوں سے برتر ہیں جن سے وہ محبت کرتے ہیں؟ تو اسکا جواب نفی میں ہو گا۔ "اُداس نسلیں" کی عذرا اور 'باگھ' کی یاسمین دونوں قوی تر ہیروئنیں ہیں۔ ہم نے پچھلی سطروں میں جس انٹرویو کا حوالہ دیا ہے اسی میں عبد اللہ حسین کہتے ہیں:۔

"مجموعی طور پر دیکھا جائے تو میرا خیال ہے کہ عورتیں اپنی جسمانیت کے لحاظ سے اپنی معاشرت کے لحاظ سے مردوں سے بہت بہتر ہیں۔ یہ میرا ایمان ہے" [صفحہ ۷]

ناول نگار کے یہ الفاظ بول رہے ہیں کہ وہ عورت کو قوی تر سمجھتے ہیں۔ لیکن بات عجیب وغریب ہے وہ یہ کہ عبد اللہ حسین کے ہیروز عورت کا حق ادا نہیں کرتے۔ وہ عورت سے جنسی آسودگی کے تو متمنی ہیں لیکن محسوس ہوتا ہے گویا وہ عورت کو اپنی زندگی کے لئے اتنا اہم نہیں گردانتے۔ اسی انٹرویو میں آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ اگر ہم عورتوں کو ان کی طاقت دے دیں ان کے اختیار دے دیں تو ہماری بہت سی مشکلات دور ہو سکتی ہیں مگر حیرت انگیز بات ہے کہ 'اُداس نسلیں' کا نعیم عذرا سے کچھ کھنچا کھنچا سا رہتا ہے۔ اسی طرح 'باگھ' کا اسد یاسمین سے محبت تو کرتا ہے مگر محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس کے لیے سب کچھ کر گزرنے کو تیار نہیں جیسے یاسمین اس کی ملکیت ہو! نعیم اور اسد عورت سے سپردگی چاہتے ہیں جو ان میں بدرجہ اتم موجود ہے لیکن اس کے بدلے میں وہ خود ان کی خاطر فنا ہونے کے لئے

تیار دکھائی نہیں دیتے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ عبداللہ حسین کے ناول
کی ہیروئن قاری کے حواس پر زیادہ طاری رہتی ہے اور اسے یوں محسوس ہوتا
ہے کہ وفاشعاری اور سپردگی کا انعام اس دنیا میں اس کے لیے کچھ نہیں!!
یعنی وہ حقیر اور کمزور شے ہے۔ شاید اس تاثر کی وجہ یہ بھی ہو کہ یہ ہیروز
اپنی فطرت میں لاابالی اور مست نظر آتے ہیں لیکن یہ ضروری ہے کہ خود
عبداللہ حسین کے نظریہ کے تحت ان کے ہیروز عورت کو ان کے اختیار اور
ان کی قوت بھی تو عطا کریں۔ وہ تو اسے بیچ منجدھار میں چھوڑ کر آگے بڑھ
جاتے ہیں! دراصل عبداللہ حسین کا اپنا ادبی سفر بھی تو جاری وساری
ہے۔ اب یہ دیکھنا ہوگا کہ مستقبل میں ان کے ناولوں میں مرد اور عورت
کے تعلقات کی کیا نہج ہوگی۔

آخر میں یہ ضروری ہے کہ "باگھ" کی اسلوبیاتی سطح پر بھی غور کر لیا جائے
اس لئے کہ یہ "اداس نسلیں" کے بیس برس بعد منظرِ عام پر آیا ہے۔ اتفاق
ایسا ہے کہ "باگھ" کا بھی اسلوب وہی ہے جو "اداس نسلیں" کا ہے۔ ان کی نثر
بالخصوص منظر نگاری اور مکالمے کے حوالے سے اتنی ہی قوت بھرپور ہے
جیسے کہ ہمیشہ سے تھی۔ "باگھ" میں ہر مکالمہ کردار کی فطرت اور پس منظر سے
قریب ہے۔ جہاں تک منظر نگاری کا تعلق ہے وہ اس میں ید طولیٰ رکھتے
ہیں۔ اس ناول میں گمشدہ کی تصویر کشی، اسد کا سرحد پار کا سفر،
دہشت پسند کارروائیوں، پہاڑی علاقوں میں رہنے والے لوگوں کے ماحول
تھانوں کی عقوبت گاہوں میں انسان پر ظلم و ستم اور اذیتوں کے نئے نئے
ہتھکنڈوں کا اس پر استعمال اور آسمان تلے فطرت کے بیان کو تمام تر جزئیات
کے ساتھ اس قدر فنی پختگی اور حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کیا ہے
کہ کوئی واقعہ پڑھنے والے کے ذہن سے محو نہیں ہو سکتا۔ شروع سے آخر تک
یوں محسوس ہوتا ہے گویا پڑھنے والا کہانی میں خود ملوث ہو گیا ہو پھر عبداللہ حسین

کے حوالے سے کانٹے کے تول جیسی نثر کے الفاظ تو مشہور ہیں۔ اس ناول میں بھی
عبداللہ نے ایک ہنگامہ خیز دور کی سیاسی، سماجی و معاشی زندگی کا عکس اپنی
سچائیوں اور گہرائیوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ گو کہ "باگھ" کا کینوس "اُداس نسلیں"
سے تاریخ کے حوالے سے چھوٹا ہے پھر بھی اسے ہم تخلیقِ پاکستان کے بعد سے
ہند و پاک میں لکھے جانے والے ناولوں میں یقیناً اچھے ناول کی حیثیت سے
یاد رکھیں گے اس لئے کہ اس میں عبداللہ حسین نے نہ صرف ماضی قریب اور
حال کی سیاسی سماجی اور معاشرتی زندگی کو ڈائی مینشز DIMENSIONS
کے ساتھ پیش کیا ہے بلکہ اپنے مخصوص وژن VISION سے پڑھنے
والوں کو متاثر بھی کیا ہے۔

ناول کسی عہد کو سمیٹنے کی غیر معمولی سکت رکھتا
ہے اس لئے اُردو ناول کے مطالعہ سے ہمیں اندازہ
ہو جاتا ہے کہ آزادی کے تحفۂ گراں بہا کو پا کر
بھی ہمارے ادب میں وہ رجائیت کیوں نہیں آئی
جو ایک آزاد معاشرے کا بنیادی جوہر ہونا چاہیئے۔
اس کا سیدھا سادہ سا جواب یہ ہے کہ آزادی
کے حصول اور قیام پاکستان کے بعد مختلف طبقوں
نے نئے وطن کی تعمیر و تشکیل کا جو خواب دیکھا
تھا وہ پارہ پارہ ہو گیا۔

سحر انصاری
مقالہ "پاکستانی معاشرہ اور اردو ناول"
کتاب: ادب اور پاکستانی معاشرہ

خوشبوؤں کا باغ — ایک تجزیہ

عالمی ادب میں اساطیر کو پیش کرنے کا رجحان نیا نہیں ہے بلکہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ اہم تحریروں میں اساطیری کردار، مذہبی ہیروز اور دیومالائی کردار اپنی معنویت کے ساتھ موجود ہیں۔ انگلستان میں نشاۃ ثانیہ کے دوران ادیبوں اور شاعروں نے یونانی دیومالائی قصوں کے کرداروں سے استفادہ کیا۔ خود ہمارے یہاں یہ رجحان انتظار حسین، جوگندر پال، راجندر سنگھ بیدی اور چند اور دوسرے فنکاروں کے حوالے سے قائم ہوا۔ جب ہم انور سجاد کے اوّلین ناول "خوشبوؤں کا باغ" کو دیکھتے ہیں تو وہ بھی ہمیں اسی رجحان کے اسیر نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اس ناول کے تھیم کا THEME کا سانچہ ہالینڈ کے مشہور مصوّر بوش کے تینوں پینلز PENALS کے سہارے بنایا ہے۔ اور انہیں پینلز کے حوالے سے ہمارے پُرآشوب دور کو منعکس ہوتے دکھایا ہے۔ ان تصاویر میں جو خوفناک استعارے اور علامتیں استعمال کی گئی ہیں وہ سب ایک عدم توازن کے شکار معاشرے میں جاری وساری ظلم وستم، فرد اور مذہب کے استحصال، معاشرتی ناانصافیوں، جمہوری روایات کے قتل اور اعلیٰ انسانی اقدار اور آدرشوں کے زوال کا نوحہ سناتے ہیں اس ناول کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انور سجاد نے اپنے معاشرے کے حالات کا دائرہ تیسری دنیا تک پھیلا کر اسے اکائی کے روپ میں پیش کیا ہے۔

"خوشیوں کے باغ" کا ہیرو چیف اکاؤنٹنٹ ہے جس کے ذریعہ پڑھنے والا اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ یہاں نہ انصاف ہے نہ آزادی۔ کسی کو نہیں معلوم کہ اس کے ساتھ آئندہ لمحے کیا واقعہ پیش آجائے۔ جنگ کے سائے اس پر ہر وقت منڈلاتے رہتے ہیں اور مجموعی تناظر میں دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ پورے معاشرے کی تقدیر کی ڈور بڑی طاقتوں کے ہاتھوں میں ہے جو چھوٹے ملکوں کو معاشرتی اور اقتصادی طور سے کچل دینے کے عزائم کے ساتھ کام کر رہی ہیں۔ یعنی یہ تیسری دنیا ہے۔ کرم خوردہ اور استحصالی نظام کو تبدیل کرنے پر قادر نہیں۔ یوں اس کے ارادے اور اختیار کو مفلوج کر کے رکھ دیا گیا ہے۔ اس طرح وہ اپنے آپ کو ایک ایسی لایعنی صورتِ حال میں ملوث پاتا ہے جس سے باہر نکلنا محال ہے۔

"آپ کا کیا خیال ہے؟ مغرب کے ماہر فوجی چالباز
سراغ رسانی کے خفیہ ادارے اور ان کے فلسفی کیا ہر
مقصد کے لئے ساری دنیا کو اکائی کی صورت نہیں دیکھتے
ہر مقصد کے لئے ماسوا دولت کی از سرِ نو تقسیم کے؟
کیا ان کی بھوک کبھی نہ مٹنے والی، ان کی گرسنگی نہ بدلنے والی
سدا قائم رہتی ہے؟ ان کا طریقۂ واردات بدلتا نہیں رہتا۔
کبھی پیار، کبھی غصہ، کبھی دھونس، کبھی دوستی، کبھی
جنگ؟ اس ہاتھ سے اگر آپ کو دیتے ہیں تو دوسرے ہاتھ
سے اصل زر بمعہ سود در سود وصول کر لیتے ہیں اور آپ کو اپنے
وسائل پر قدرت حاصل کرانے والی جدید ٹیکنالوجی کی طرف
دیکھنے نہیں دیتے کہ اگر جدید ٹیکنالوجی سے آپ نے اپنا حصہ
وصول کر لیا تو آپ ان کے دست نگر نہیں رہیں گے؟"

اس قسم کی گفتگو پورے ناول میں جا بجا پھیلی ہوئی ہے۔ اور یہ گفتگو جس کے موضوعات بدلتے بھی رہتے ہیں۔ ناول نگار کے تبصروں کے طور پر قصہ کے ساتھ آتی رہتی ہے۔ گو کہ کہیں کہیں یہ تبصرے یا بیانات STATEMENTS جملے کو جھٹکا دیتے ہیں جو کہ جدید اسلوب کا خاصہ ہے لیکن مجبوری یہ ہے کہ یہ انور سجاد کا انفرادی طریقۂ اظہار ہے جو ان کی کہانیوں سے لے کر ناول تک پھیلا ہوا ہے مزید یہ کہ اس میں مونتاژ اور تلازمۂ خیال والی ٹیکنیک بھی کھلی ملی نظر آتی ہیں جو مطابقت کا بھی مسئلہ پیدا کرتی ہیں جس پر آگے چل کر بحث ہوگی۔

...یہاں چیف اکاؤنٹنٹ کے حوالے سے بتانا ضروری تھا کہ جس صورتِ حال سے وہ گزر رہا ہے وہ تیسری دنیا کی مخصوص صورتِ حال ہے ہوتا یہ ہے کہ کہانی یا ناول کے قصہ کا رنگ تو مقامی ہی ہوتا ہے لیکن اس کا ٹریٹ منٹ اسے ہمہ گیر بنا دیتا ہے اور وہ پوری دنیا کا قصہ بن جاتا ہے۔ چیف اکاؤنٹنٹ پر گزرنے والی واردات پاکستان کے حوالے سے ہیں اور تیسری دنیا پر جو کچھ گذر رہی ہے اس کا حال مصنف بیانیہ یا تبصرے یا بیانات کی شکل میں درج کر رہا ہے جس کی قطعاً کوئی ضرورت نہیں تھی ایک نقاد ڈاکٹر آغا سہیل لکھتے ہیں۔

> "یہ ایک فرد یا چند افراد یا ایک ملک کی مخصوص سوسائٹی کا ناول نہیں بلکہ تاریخ کے عمرانی عوامل، محرکات اور انسانوں کے انبوہ در انبوہ مدرکات، ان کی نفسیات کی کتھا ہے۔"[1]

---

[1] مضمون ___ خوشیوں کا باغ ___ ایک مطالعہ۔
رسالہ آہنگ (گیا۔ انڈیا) ___ مئی ۱۹۸۲ء

یہ کہنا تو غلط ہے کہ یہ ناول تاریخ کے عمرانی عوامل، محرکات اور انسانوں کے انبوہ در انبوہ مدرکات ان کی نفسیات کی کتھا ہے لیا ایسا کرنے کے لئے انور سجاد کو ایک سو چوبیس صفحات درکار تھے؟ چیف اکاؤنٹنٹ، اس کی بیوی، ماں اور بچیوں کی کہانی ایکشن ACTION کے اعتبار سے بہت کم جگہ گھیرتی ہے البتہ انہوں نے اپنے تبصروں اور بیانات میں وہ کچھ کہہ دیا ہے جو چیف اکاؤنٹنٹ کی زندگی میں تیسری دُنیا کے حوالے سے نظر نہیں آتا۔ دراصل اس ناول میں سیاسی رُجحان حاوی ہے مگر بطور ایکشن نہیں بطور ناول نگار کے احساسات کے اس کی تشکیل ہوئی ہے اور اس کی اتنی وضاحت ہے کہ اگر شروع کے ناول نگار اس بدعت کا شکار ہوتے تو ان پر جدیدیت کے تحت سخت تنقید کی جاتی جیسا کہ ان کے وضاحتی اندازِ بیان پر اب تک تنقید کی جاتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ فن کار اگر کردار کے خارج و داخل کے ذریعہ کسی تاثر کو پیدا کرے تو بہتر ہے مگر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انور سجاد اپنی کہانیوں کے اسلوب سے ہٹ کر اپنے ناول میں حقیقت نگاری، مقصدیت، تبدیلی، نثر، مونتاژ، تلازمۂ خیال اور تبصروں کو آپس میں گڈمڈ کر دیتے ہیں جس میں سب سے زیادہ محسوس کی جانے والی ان کی "وہ فکر" ہے جو وہ بطور بیانات پیش کرتے ہیں۔[۱] ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے مضمون "ناول کا فکری پہلو" میں لکھا ہے۔

"عموماً ناول نگار اپنی فکر کو بیانات کے ذریعہ واضح کرتے ہیں۔ انیسویں صدی میں یہ قاعدہ عام تھا

---

[۱] ادبی تخلیق اور ناول۔ مکتبہ اسلوب کراچی ۱۹۶۳۔ صفحہ ۸۴

مگر فکری مباحثوں اور شرحوں کو قصہ کی دلچسپی میں
حائل ہو کر ناول کا اثر بگاڑتے دیکھا گیا۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی کی اس رائے سے اختلاف ناممکن ہے۔ آج کے دَور میں فن کار تمام مسائلِ حیات کو چھوٹے سے ناول میں فکری مباحث کے ذریعہ بطور بیانات تخلیق کرتا ہے لیکن اس کو کرداروں کے اعمال و افعال کا حصہ نہیں بناتا جس سے قاری کے ذہن پر منفی تاثر ابھرتا ہے۔ اس سلسلے میں "آنگن" کی خدیجہ مستور کی مثال دینا ضروری ہو جاتی ہے۔ جنہوں نے کرداروں کے سیاسی رُجحانات کو ان کے ایکشن میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ "خوشبوؤں کا باغ" میں چیف اکاؤنٹنٹ ہی ماجرے کا غالب حصہ ہے۔ اس کی زندگی اور اس کے واقعات اور اس کی منزل سب محدود نظر آتے ہیں وہ اپنی ماں، بیوی اور بچّی کے ساتھ ہراساں ہراساں سی زندگی بسر کرتا نظر آتا ہے۔ اس کی ایک داشتہ بھی ہے جس کو وہ باقاعدگی سے رقم بھی ادا کرتا ہے۔ یہ داشتہ شاید اس لئے تخلیق کی گئی ہے تاکہ بتایا جاسکے کہ اس پُرآشوب دَور میں جب کہ فرد داخلی کرب اور انتشار کا شکار ہے اُسے ایک بیرونی جنسی سہارے کی اشد ضرورت ہے۔ چیف اکاؤنٹنٹ نہایت حساس شخص ہے جو خارجی واقعات اور اندرونی کشیدگی اور تناؤ دونوں سے شدید طور پر متاثر ہو رہا ہے۔ وہ اور اس کی بیوی ایک دوسرے کو کمینہ تصور کرتے ہیں۔ یہ خاندان کے داخلی انتشار کی طرف اشارہ ہے۔ وہ اس سے کہہ بھی دیتا ہے کہ وہ اپنے لئے ایک دوسرا مرد تلاش کر لے۔ ۱۹۷۱ء کی پاک بھارت جنگ سے وہ ذاتی صدمہ سے بھی دوچار ہوتا ہے جب کہ اس کی بیوی کا تین ماہ کا بچہ ضائع ہو جاتا ہے۔ ماں کا وجود اسے تقویت عطا کرتا ہے لیکن اس کی موت سے اس کا صدمہ دوچند ہو جاتا

ہے۔ اس ذہنی انتشار سے اس سے انکم ٹیکس کے گوشوارے میں غلطیاں سرزد ہو جاتی ہیں اور ملازمت سے برطرفی اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ آخر میں دکھایا گیا ہے کہ اسے ایک سال کی سزا ہو جاتی ہے اسے اذیت کا بھی نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ناول کا وجودی فکر یہ آخری جملہ یہ ہے۔

"میں خواب میں جاگتا ہوں یا جاگتے میں خواب
دیکھتا ہوں میری سمجھ میں نہیں آتا۔"

اس آخری جملے سے تو صاف طور پر ہماری مخصوص معاشرت کے حوالے سے بوش کی تصاویر سے کامیاب تعلق بنتا ہے لیکن سوال یہ اُبھرتا ہے کہ چیف اکاؤنٹنٹ میں اختیار اور ارادے کی قوت تھی کہ نہیں؟ اس میں جدوجہد کے جراثیم تھے کہ نہیں؟ ناول پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ واقعات کے بجائے تکمیل شدہ واقعات اور ان کے نتائج کی سرخیاں سامنے ہیں اس کی ایک مثال چیف اکاؤنٹنٹ کے بارے میں یہ واقعہ درج ہے کہ وہ پابند سلاسل ہے اور اس پر حسین بن منصور حلاج کی طرح ظلم ہو رہا ہے —— یار شیخ منصورم — یار شیخ منصورم — میں ناچتا ہوں — ناچتا ہوں — ناچتا ہوں — من برادری رقصم——

زمانہ کتنا ہی آگے بڑھ گیا ہو۔ اس سائنسی عہد میں بھی اسباب و علل کے کھیل کی اپنی جگہ اہمیت اور معنویت ہے۔ اسباب و علل ڈرامے ہی کے لئے نہیں بلکہ ناول کے لئے بھی ضروری ہے خود یہ کیفیت کامیو، کافکا، ٹامس مان، ہمینگوے، برنارڈ، مالاموڈ، ہرمن ہیسے، بورس، پیسٹرناک، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، جوگندر پال، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی، انتظار حسین اور دیگر ملکی و غیر ملکی ناول نگاروں کے فن میں

پائی جاتی ہے۔ انور سجاد نے اپنی تکنیک کے اعتبار سے کہانی کو ٹکڑوں میں منقسم کیا ہے یعنی مونتاژ کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ناول میں چیف اکاؤنٹنٹ کی ذاتی زندگی کی کہانی کے ٹکڑے علیحدہ اور معاشرے میں پائی جانے والی خرابیوں — جبر، استحصال، بے انصافی، فسق و فجور، ظالمانہ قوانین، افراد کے درمیان احترام و محبت کے خاتمے بُعدِ نسل سیاسی و مذہبی تنگ نظری گھٹن — کے حصے علیحدہ پائے جاتے ہیں۔ لیکن جا بجا مختلف افکار و خیالات کو گڈمڈ بھی کر دیا گیا ہے۔ ایک بات کا تاثر جمنے نہیں پاتا کہ دوسری بات اس پر سُپرامپوز SUPER IMPOSE ہو جاتی ہے در اصل انور سجاد نے اپنی مخصوص تیکنیک سے جو اسلوب بنایا ہے وہ آج کے قاری سے اپنی ذہنی سطح بلند کرنے کا مطالبہ کرتا ہے جو فی زمانہ ناممکن ہے۔ اس لئے کہ یہاں تعلیم کا تناسب ہی کم ہے اور کالج اور یونیورسٹیاں ادبی ذوق چڑھانے کا کوئی اہتمام ہی نہیں کرتیں۔ انور سجاد کے اسلوب کو سمجھنے کے لئے ایک اقتباس دیکھتے چلیے۔

موسیقی کے اس جہنم کا خالق یہی اُلٹے ڈول کے تاج والا ہے۔ بوش نے تو محض اس کی تصویر کشی کی ہے۔

پیغمبروں، انسان دوست فلسفیوں، شاعروں ادیبوں نے ایسی دنیا کا تصور دیا ہے کہ جو بالآخر انسان کی جد و جہد سے حقیقت بن جائے گا اور دنیا سے تمام دکھ درد رنج و غم مٹ جائیں گے لیکن ناکام عاشق کا رنج و غم؟ دکھ درد؟

دل کا معاملہ ہی کچھ ایسا ہوتا ہے۔

اور موت؟

اللہ تعالیٰ اسے جوارِ رحمت میں جگہ عطا فرمائے اور
پسماندگان کو صبر عطا فرمائے - آمین - ثم آمین - اور بس -
انسان کا خون کتنا بے وقعت ہے کہ اس کے عوض
کوئی بنک گارنٹی نہیں دیتا -
مندرجہ بالا امثال صفحہ ۲، سے لی گئی ہے - یہ سب الگ الگ
پیراگراف ہیں - اصل بات یہ ہے کہ انور سجاد نے وہ ہزارہا شکایات
جو کہ ایک ادیب کو معاشرہ یا اسٹیبلشمنٹ سے ہوتی ہیں وہ سب ایک
چھوٹے کینوس والے ناول میں کھپا دی ہیں - جس سے پلاٹ غائب
یا ڈھیلا ڈھالہ ہو گیا ہے - اتفاق سے انہی بارہ مصلحتوں کی وجہ سے
تو ہم اس غریب رتن ناتھ سرشار کو اکثر برا بھلا کہتے رہتے ہیں -
لیکن یہ دور تجربات اور روایت سے بے قید انحراف کا ہے لہٰذا
آج کا انحراف تنقید کی زد میں آکر تجربہ کی حسین روایت کی مثال بن
جاتا ہے - لیکن اس سے ذرا بچنے اور محتاط رہنے کی ضرورت ہے تاکہ
ناول ردِ ناول ANTI-NOVEL نہ بن جائے -
اتفاق سے اس وقت انتظار حسین کا ایک جملہ یاد آ رہا ہے -
"بستی" کی اشاعت کے بعد ان کے تجرباتی پیٹرن کے حوالے سے
معترضین کے اعتراضات کے جواب میں انہوں نے ایک مضمون
میں لکھا تھا — "خیر اس جن سے پھر نبٹ لیں گے" انور سجاد
اس جن یعنی ناول کے فن سے برد آزما ہیں - اطلاع ہے کہ ان کا دوسرا
ناول "جنم روپ" بھی شائع ہو گیا ہے جس کو بعد میں زیر بحث
لائیں گے - ادھر "خوشیوں کا باغ" میں ایک سہو یہ بھی موجود ہے کہ
صفحہ ۲۷ پر چیف اکاؤنٹنٹ کی ماں مر جاتی ہے مگر صفحہ ۹۲ پر مکرر
زندہ ہو کر معروف کار نظر آتی ہے - افسانہ نگار، ناول نویس،

نقاد اور شاعر انیس ناگی نے بھی خاص پر خاصا اعتراض کیا ہے جو کہ صحیح ہے۔ انیس ناگی بوش کے اکتا دینے والے تذکرے اور کہانی کی عدم موجودگی پر بھی معترض ہیں۔ ایک اعتراض یہ بھی اٹھایا گیا ہے کہ کامیو کے ناول دا آؤٹ سائیڈر THE OUTSIDER میں میر سیو کی ماں کی موت اور چیف اکاؤنٹنٹ کی موت میں بڑی مطابقت ہے لیکن یہ اعتراض غلط ہے۔ "خوشیوں کا باغ" میں ماں کی موت کا پلاٹ پر کوئی اثر نہیں جب کہ دا آؤٹ سائیڈر میں یہ کہانی کی بنیاد ہے۔ اور وکیل میر سیو کی خاموشی اور عدم ردِ عمل کو اس کے خلاف استعمال کرتا ہے اس کے علاوہ یہ بھی آواز اٹھائی گئی ہے کہ یہ ناول ہی نہیں ہے جو کہ زیادتی ہے ناول کی فنی کمزوری سے قطع نظر اس حقیقت کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ اس میں انور سجاد نے ممکنہ تخلیقی قوت کا استعمال کیا ہے ــ اپنی ہیئت میں جب کہ اس میں تبدیلی کے آثار بھی ملتے ہیں یہ ناول ہی ہے اس میں معاشرے کی سفاکانہ تصویر کشی خواہ بیانات کے سہارے ہی ہو، فلسفیانہ خیالات، داخلی و خارجی حقیقت پسندی، زود حساس کردار چیف اکاؤنٹنٹ کے منفی جذبات اور پس منظر پر آئرونیکل IRONICAL نظر انسانی وجود سے متعلق سوال اور صاف ستھری نثر مل کر اسے کم از کم تجرباتی ناول کا روپ ضرور عطا کرتے ہیں۔ اب چونکہ تجربات کا سلسلہ شروع ہو چکا ہے اس لئے ایسے ناولوں کو نظر انداز کرنا زیادتی ہوگی۔ ہو سکتا ہے کہ تجربات کے اس عبوری دور میں "خوشیوں کا باغ" جیسا ناول اپنی خامیوں اور خوبیوں سمیت ناول کی نئی روایت کے خدوخال سنوارنے میں مددگار ثابت ہو جائے۔ بشرطیکہ تجرباتی

فن کار اپنی فنی خامیوں سے کچھ سیکھنے کا حوصلہ رکھتا ہو —

اتحاد زمان و مکان کے نظریے کی اب وہ
اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں
بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک
آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لئے
وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل
بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ یولیسس
ULYSSES کا ہیرو دورانِ ناول
میں تو ڈبلن میں مقیم ہے لیکن ڈبلن کی
گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی
کی طرف چلا جاتا ہے۔ اور وقت کے ساتھ ساتھ
مقام بھی بدل جاتا ہے۔ وقت ماضی حال اور
مستقبل — سب کچھ ہو سکتا ہے۔ انسانی دماغ
میں گزشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں۔
ماضی کی یادیں بھی محفوظ ہوتی ہیں اور تخیل
مستقبل کی طرف بھی لے اڑتا ہے۔"

ممتاز شیریں
مضمون: "تیکنیک کا تنوع ناول
اور افسانہ میں"
کتاب: معیار

دیوار کے پیچھے

انیس ناگی شاعر اور نقاد کی حیثیت سے ایک معروف شخصیت تو تھے ہی لیکن جب ان کا ناول "دیوار کے پیچھے" منظرِ عام پر آیا تو وہ راتوں رات قابلِ ذکر ناول نگار بھی بن گئے۔ قابلِ ذکر اس لیے کہ انہوں نے اس صنفِ ادب کے سلسلے میں روایت سے کافی حد تک انحراف کیا ہے اور جب نئی روایت کا آغاز کسی باصلاحیت فن کار کے ہاتھوں ہو اور فن پارہ اپنی حیثیت منوالے تو ایسے ادیب کا قابلِ ذکر سمجھنا ازبس ضروری ٹھہرتا ہے۔ انیس ناگی نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو ایک اچھے ناول کے لئے استعمال کیا۔ اور پاکستان میں تخلیق کئے گئے خاصے اہم ناولوں کے مصنفین کی صف میں کھڑے ہو گئے۔ اپنے پیشِ لفظ میں وہ آپ کو جدید یا جدید تر ہونے کے دعوے سے پرے ہٹ کر کہتے ہیں کہ وہ اردو کے پرانے اور نئے ناول کی تردید کے خواہشمند نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اردو میں ناول کی جو ایک منطقی شکل ہے جسمیں واقعات اور کرداروں کی مضحکہ خیز مثلیں قائم کی جاتی ہیں، ایک آغاز، ایک انجام اور کرداروں کے میکانکی ارتقا کا تصور کیا جاتا ہے ان تمام تصورات کی شکست و ریخت ضروری ہے کہ اردو میں نئے ناول کی روایت کا آغاز کیا جا سکے امید ہے کہ ان کی یہ رائے ناقدوں کے لئے بحث کے دروازے ضرور کھولے گی۔

ناول میں ایک پروفیسر کی کہانی بیان کی گئی ہے جو لاپتہ ہو گیا ہے۔ پہلے باب میں احمد — جو کہ اس کا دوست ہے — یہ بیان دے رہا ہے کہ پروفیسر نے خودکشی کی کوشش کی تھی لیکن موت نے اسے قبول نہ کیا جب وہ اس کے گھر پہنچا تو وہ لاپتہ تھا لیکن غائب ہونے سے قبل پروفیسر نے اس کے لئے ایک سربمہر بنڈل

چھوڑ دیا تھا جس میں بہت سے کٹے پھٹے کاغذات (جو کہ "دیوار کے پیچھے" کا مسودہ تھا) اور ایک تحریر اس کے نام تھی۔ یہ واضح رہے کہ میں اس بہانے آپ کو ناول کی کہانی سنانے نہیں چلا ہوں بلکہ کہانی کا وہ حصہ بتانا چاہتا ہوں جس پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ پروفیسر نے اس خط میں تحریر کیا تھا:

"احمد، احمد میں بہت منتشر ہوں تھکا ہوا بے مراد منکر ہوں۔ میرے اندر خلا ہی خلا ہے۔ میں حقیقت بننا چاہتا تھا لیکن مجھے روک دیا گیا ہے۔ نہ جانے کیوں ابھی تک خلیوں میں زندگی کی رطوبت باقی ہے۔ میں نے اپنا حساب چکا دیا ہے۔ میرا کوئی مطالبہ نہیں ہے۔ میں زندہ نہیں رہنا چاہتا تھا اس کے باوجود زندگی نے کہا کہ اسے میری ضرورت ہے، کیسا اتفاق ہے کہ مجھے اپنی ضرورت نہیں ہے پھر میری موجودگی پر کیوں اصرار کیا جا رہا ہے؟ یہ میری اور تمہاری ان بکیوں کی کہانی ہے جو ہماری وجہ سے پریشان رہے ہیں۔ میں تمہارا ممنون ہوں کہ اس جہنمی سفر میں تم نے میرا ساتھ دیا۔ الوداع! ــــ میں مستقبل کے بارے میں کچھ نہیں جانتا ہوں تاہم اپنے اور تمہارے درمیان رشتے کا یہ باب ختم کرتا ہوں۔"

آخر میں احمد، پروفیسر کے بارے میں کبھی اظہارِ خیال کرتا ہے جو کہ پروفیسر کی بہترین نفسیاتی تحلیل مانی جا سکتی ہے اور اس کے بموجب پروفیسر اسکول کے زمانے ہی سے بڑا حساس اور زود رنج تھا اور اس کے نزدیک اس کی ناکامی کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی۔

پروفیسر کی تحریر پڑھنے کے بعد اگر کہانی پڑھی جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ اسی تحریر کی توسیع شدہ منطقی اور قابلِ یقین شکل ہے۔ دراصل پروفیسر شروع سے آخر تک ایک ایسی شخصیت ہے جس میں

سچ بولنے یا حق گوئی کا سودا سمایا ہوا ہے۔ وہ بھی ایک ایسے معاشرے میں کہ جس میں افراد کی اکثریت حق گوئی، سچائی اور حقیقت پرستی کو اہمیت تو دیتی ہے لیکن صرف زبانی یا کتابی حد تک۔ مگر جب عمل کا وقت آتا ہے تو منافقت سے کام لیتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں واقعی یہ تضاد موجود ہے اور اس کو تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں۔ گو کہ اس پوری صورتِ حال سے معاشرے کی مضحکہ خیزی جھلکتی ہے اور یہ وہ مضحکہ خیزی ہی ہے کہ جس نے انیس ناگی سے یہ ناول تخلیق کروایا ہے۔

ایک بار برنارڈ شا نے کہا تھا کہ جب وہ مذاق کرنا چاہتا ہے (قاری کے ساتھ) تو کسی حقیقت کا انکشاف کر دیتا ہے اور اپنے اس مذاق کو وہ انتہائی مضحکہ خیز تصور کرتا ہے۔ غالباً انیس ناگی نے بھی یہ مضحکہ خیز مذاق اس ناول کی شکل میں پیش کر دیا ہے۔ جو ایک ایسا آئینہ بن گیا ہے جس میں ہم سب اپنی خباثتوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ یوں انیس ناگی نے ایک اہم فریضہ بھی انجام دیا ہے ویسے بھی ہر ناول نگار کا شروع سے اب تک یہی منصب رہا ہے کہ وہ معاشرے کو آئینہ دکھائے۔ سچ بولے اور حقیقت کا اظہار کرے۔ انیس ناگی ہی کی برادری کے ایک فرد، یعنی روسی ناول نگار بورس پیسترناک BORIS PASTERNAK نے ایک بار کہا تھا:

" IN EVERY GENERATION
THERE HAS TOBE SOME
FOOL WHO WILL SPEAK THE
TRUTH AS HE SEES IT. "

بورس پیسترناک نے یہ الفاظ نیو یارک ٹائمز کو فروری ۱۹۵۹ میں انٹرویو دیتے ہوئے کہے تھے اس کے نزدیک سچ بولنے والا احمق ہے دراصل احمق ان کا ہیرو پروفیسر ہے کہ اس مضحکہ خیز و منافقانہ دور میں حق گوئی پر اڑا رہتا ہے اور آخر میں فنا ہو جاتا ہے۔

اس پس منظر میں ناول کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ سچ دوستی یا حق گوئی کی گمشدگی کے نتیجے میں بڑے معاشرتی عوارض پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں یعنی یہ کہ معاشرے کی بنیادوں میں منافقت، جھوٹ، تضاد بیانی، فرد کے استحصال، مادیت کے غلبے، رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ، حرص، لالچ، بغض کینہ پروری، بونے پن، چھچھورپن۔ جھوٹی نمائش، مصنوعیت، بزدلی، ضمیر مردگی، خوف، شک، اور انتقام کا سیم و تھور اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔

پروفیسر ناول میں حق گوئی کی علامت ہے۔ اس کے مقابلہ میں جو کردار آتے ہیں ان کی اکثریت حق گوئی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ خود پروفیسر کے گھر والے پروفیسر کی حق گوئی اور حقیقت پسندی سے تنگ ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر کی ایک بہن کو مرگی کی بیماری ہے۔ جب اس کا رشتہ طے ہونے لگتا ہے تو پروفیسر اس خیال کے تحت کہ بعد میں بڑی خانگی پیچیدگیوں کے پیدا ہونے کا احتمال ہے اپنے ہونے والے بہنوئی کو حقیقت سے آگاہ کر دیتا ہے نتیجے کے طور پر وہ رشتہ ختم ہو جاتا ہے اور پروفیسر کو اپنی ماں اور اپنے بھائیوں کی ناراضی مول لینا پڑتی ہے۔ جو پہلے ہی اس کی غیر مصلحت پسندانہ سچائی سے شاکی ہیں اور سمجھتے ہیں کہ وہ خود اپنی تباہی کو دعوت دیتا ہے۔ اسی طرح اس کی دوسری بہن کی بھی شادی محض اس لئے محض اس لئے ختم ہو جاتی ہے کہ ہونے والے بہنوئی کو پروفیسر کی وارداتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ یوں پروفیسر کی وجہ سے فیملی کا مستقبل خطرات سے دو چار رہتا ہے۔

اب اس کی فیملی کے مدار سے باہر نکلیں تو بدمعاش مقبول ملک سامنے کھڑا نظر آتا ہے۔ وہ قاتل بھی ہے اس نے پناہ گزینوں کے علاقے کے انچارج چوہدری کو اس لئے قتل کر دیا تھا کہ کبھی چوہدری نے اس کے گھر پر چھاپہ مارا تھا۔ پروفیسر جبر کے تحت اسی قماش کے لوگوں میں پھنس

جاتا ہے لوگوں کے خلاف مخبری کرنا انہیں بلیک میل کرنا اور جھوٹی گواہیاں دینا۔
یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پروفیسر جو کہ کسی بھی زاویئے سے بھی مصلحت
پسند نظر نہیں آتا وہ سب کچھ کیوں کرتا ہے؟ یہ سوال اپنی جگہ صحیح ہے
مگر یہ سب کچھ ایک مجبور انسان کے ساتھ ایک لمحے میں انجام پا جاتا ہے اور
ہمیں یہ حقیقت نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ انسان لمحوں میں زندہ رہتا ہے۔
کچھ لمحے ایسے بھی ہوتے ہیں جو انسانی فکر یا سوچ پر سرعت سے اثر انداز
ہو جاتے ہیں ایک زبردست قوت کی طرح ۔ اور سچے انسان بھی ان کی
اثر پذیری سے باہر نہیں۔ کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ ایک سچے انسان پر فرسٹریشن
یا احساس محرومی کے پست جذبات بھی حاوی آجاتے ہیں پھر زبردست دباؤ
میں انسان امید کا دامن چھوڑ بیٹھتا ہے۔ پروفیسر بھی ناامید یا پیسی مسٹ
PESSIMIST ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کا قریبی دوست
احمد بھی اس تاریکی میں اس کے لئے روشنی کی کرن کے بجائے بدعنوانی
کا جال ثابت ہوتا ہے۔ پروفیسر ضمیر کی عدالت میں سرخرو ہے لیکن خارج
کے ماحول میں انتہائی بے دست و پا ہے۔ یہاں چند حوالے بہت اہم
بن جاتے ہیں اور پروفیسر کی تبدیلی کا جواز بن کر ابھرتے ہیں:

> "جہاں اجتماعی سطح پر منفعت کا دور دورہ ہو وہاں
> قطع تعلق ضروری ہے۔ بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے آسان
> ہیں۔ میں نے بڑی دیر تک ضبط اور تحمل سے کام لیا ہے۔
> لیکن اب صبر کی تمام طنابیں ٹوٹ چکی ہیں۔ منفی صورت حال
> میں اعلان حق کا وقت لد چکا ہے۔ یہ ڈان کہوٹے
> DON QUIXOTE کا اسلوب بے وقت کی راگنی
> ہے۔ میں بالفرض محال صداقت کا اعلان کردوں تو کس کے لئے؟
> ان کے لئے جنہیں صداقت کی ضرورت نہیں ایثار اور قربانی

کی مثال وہاں بارآور ہوتی ہے جہاں منفی اور مثبت میں تمیز کا سلیقہ ہو اور جرأت مقصود نہ ہو۔"

"ارتکاب جرم ایک جدلیاتی عمل ہے اور ہر انسان اس کٹھالی سے گزرتا ہے۔"

ان تمام حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پروفیسر پر اس قدر بیرونی جبر ہے کہ وہ اپنے آپ کو جھوٹی شہادتوں کے گرداب میں گرفتار کرا دیتا ہے لیکن جیسے کہ وہ خود ایک مشکوک کردار ہے۔ اس کی وجہ سے اس کی کڑی نگرانی کی جاتی ہے۔ وہ اس مصیبت کے بھنور سے نہیں نکل پاتا۔ پہلے وہ خود مشکوک تھا اب وہ دوسروں کو مشکوک بنا کر، ان کے خلاف جھوٹی گواہیاں دے کر مختلف علاقوں کے گشت لگا کر اور مخبریاں کر کے دوہری مصیبت میں پھنس جاتا ہے۔ وہ مصیبت یہ ہے کہ وہ یونانی ٹریجک ہیرو کی مانند اس حصار سے نہیں نکل پاتا۔ جرائم کی تمام قوتیں جو اس کی پشت پناہی کرتی ہیں اس پر کڑی نظر بھی رکھے ہوئے ہیں تاکہ جب بھی وہ آزادی طلب کرے وہ اسے تہس نہس کر دیں۔ پھر ایک لمحہ آتا ہے جب ناہید کی گمشدگی اور اس کی سرگرمیوں کے سلسلے میں اسے دھر لیا جاتا ہے اور اس پر تشدد کیا جاتا ہے لیکن اس بار اس کے پاس انکشاف کرنے کے لیے کچھ بھی مواد نہیں پھر چوہدری کے قتل کے بعد تو وہ بالکل بے یار و مددگار رہ جاتا ہے اسے شک ہے کہ کہیں وہ خود اس قتل میں ملوث نہ کر لیا جائے اس لئے وہ جگہ جگہ چھپتا پھرتا ہے لیکن احمد اسے ہر جگہ مل جاتا ہے۔ پروفیسر فیصلہ بھی کرتا ہے کہ وہ جھوٹی گواہیاں دینا بند کر دے گا لیکن سب کچھ لاحاصل ہے وہ اس دائرے سے باہر نکل ہی نہیں سکتا۔ وہ احمد سے درخواست کرتا ہے کہ اسے مزید ترغیب نہ دے کیونکہ وہ تھک چکا ہے مگر شاید ایسا ہونا ناممکن بن چکا

ہے ایک بار وہ سوچتا ہے :

"میں اب بالکل آزاد ہوں کھلے آسمان کی طرح ، اس بادل کے ٹکڑے کی طرح ۔ میں نے مجبوری اور مفاہمت کی رسّی کاٹ دی ہے ۔ مجھے اب کوئی مجبور کرنے والا نہیں ہے ۔ میں اب اپنے لئے زندگی بسر کر سکتا ہوں ۔"

شاید پروفیسر سمجھتا ہے کہ چوہدری کے قتل کے بعد اسے آزادی مل گئی ہے درا صل وہ سراب کا شکار ہے اور صورت حال کی آئیرنی IRONY دیکھیے کہ بعد میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ خودکشی کرنا اس کے لئے صحیح عمل ہے ۔ یعنی وہ موت میں صحیح آزادی دیکھتا ہے ۔ حالانکہ وہ جانتا تھا کہ اس کے لئے آخری موقع ہے کہ وہ احمد کی بات مان کر اپنے اور اپنے خاندان کے لئے مستقبل حاصل کر لے ۔ کچھ نہیں تو پاسپورٹ حاصل کر کے وہاں سے فرار ہو جائے ۔ لیکن زندگی کی لایعنیت کا احساس اس پر اس شدید طریقے پر حملہ ہوا کہ اس نے اپنے آپ کو دریا کے سپرد کر دیا کہ جہاں حفاظتی کشتی نے اسے برآمد کر کے پولیس کے حوالے کر دیا تاکہ اس پر اقدام خودکشی کا مقدمہ چلایا جا سکے ۔ اب وہ ششدر ہے کہ وہ اپنی مرضی سے مر بھی نہیں سکتا اور پھر وہ اپنی داستان کو لفظوں میں منتقل کر کے لاپتہ ہو گیا ۔

اب اگر ناول کے پلاٹ پر نظر ڈالی جائے تو پتہ چلے گا کہ انیس ناگی نے اندر سے سڑے گلے اور فرسودہ عدالتی نظام کو تباہی کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے ۔ کون نہیں جانتا کہ جھوٹی گواہیاں ہمارے یہاں کس قدر عام ہیں ؟ جھوٹے گواہ عدالتوں کے باہر کھڑے رہتے ہیں جن کے نتیجے میں مضحکہ خیز فیصلے کئے جاتے ہیں ۔ یعنی وہ پوری عمارت جہاں سے عدل ملنے کی توقع ہوتی ہے اسے تو اندر سے دیمک

نے چاٹ کر کھوکھلا کر دیا ہے۔ پھر یہی عدالتی نظام ہمارے معاشرتی نظام کا آئینہ بن جاتا ہے۔ عدل کی غیر موجودگی کا صاف مطلب ایک طرح سے سچائی اور انسانیت کی گمشدگی ہے۔ جب کہ سچائی اور عدل پر مبنی نظام کو فرد کی مسرت سے تعبیر کیا جاتا ہے کیا پروفیسر کی قسم کے کتنے لوگ آج کے کھوکھلے، حقیقت دشمن اور غیر عادلانہ نظام زندگی میں کامیابی سے زندگی بسر کر سکتے ہیں؟ ہر شخص اس حقیقت سے واقف ہے کہ مصلحت آمیز سچائی کی حد تک تو انسان اپنی زندگی بسر کر لیتا ہے لیکن مکمل طور سے حق گوئی، حقیقت شناسی اور سچائی کے اصولوں پر پر چلنے میں وہ عاجز ہے اور اگر کوئی شخص ایسا کرنا چاہے تو معاشرہ یا پورا اسٹیبلشمنٹ ESTABLISHMENT اسے جینے نہیں دے گا اس کی زندگی کو ایک کینسٹریشن کیمپ CONCENTRATION CAMP بنا دے گا۔ اس کی خود مختاری اور آزاد فعلیت کا گلا گھونٹ کر اسے کٹھ پتلی بنا دے گا اور ایک ایسا لمحہ آئے گا جب اس کا ذہن اس قدر منتشر ہو جائے گا کہ وہ یہ بھی نہیں سمجھ پائے گا کہ تمام تر خرابی خود اس میں ہے یا اس نظام میں ہے جس کا تمام تر ابتذال اس کی ذات میں جمع ہو گیا ہے! اور اگر یہ نظام اسے آزادی عطا بھی کرنا چاہے گا گو کہ اس میں کوئی مصلحت پوشیدہ ہو گی تو اس وقت وہ فرد زندگی سے مایوس ہو چکا ہو گا۔ بلکہ کافکا کے ہیرو کی طرح جو کاسل CASTLE میں آزادی کی تگ و دو میں اس وقت ختم ہو چکا ہوتا ہے کہ جب اسے اجازت نامہ ملتا ہے ـــــ!

ناول میں تاریخ کی جھلکیاں بھی ہیں یعنی اس کی طرف خفیف سے اشارے ہیں۔ مثال کے طور پر یہاں فیملی سسٹم کے ٹوٹنے کے ڈانڈے سابق مشرقی پاکستان کے انقطاع سے جا ملتے ہیں اور بار بار یہ اشارے

دیئے جاتے ہیں کہ حق گوئی اور حقیقت پرستی سے فرار قوموں کی اپنی شکست کا پیش خیمہ بن جاتے ہیں۔ پروفیسر ایک جگہ سوچتا ہے:۔

"میری نسل بیمار نسل ہے اس کے پاس سوچنے کے لئے کچھ نہیں ہے۔ یہ عہدِ زوال ہے۔"

"میں مفاہمت نہیں کروں گا۔ ترقی کے قدم رک گئے ہیں نئی دانش کی ضرورت ہے۔ یہ عصر تباہی کی طرف جا رہا ہے۔"

آخری حوالے میں ایک جملہ — نئی دانش کی ضرورت ہے — معنویت سے بھرپور ہے۔ اس چھوٹے سے جملے میں ناول نگار کا اپنا وژن VISION پنہاں ہے۔ یہ دانش کیا ہے۔ حق گوئی۔ سچائی۔ عدل اور فرد کی آزادی کا اعتراف و اہمیت کہ جس کے بغیر معاشرہ اندر سے ٹوٹ پھوٹ کر حیوانیت کی سطح پر اتر آتا ہے۔ رالف والڈو ایمرسن RALPH WALDO EMERSON نے ایک بار کہا تھا کہ حقیقت یا سچائی کی خلاف ورزی یا تکذیب محض ایک قسم کی خودکشی ہی نہیں بلکہ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے کی پیٹھ میں خنجر گھونپ دینے کے مترادف ہے۔ ایک ادیب کرٹ ایزنر KURT EISNER نے بھی کتنے پتے کی بات کہی ہے کہ اگر سچائی یا حقیقت پر پہرے بٹھانے پر کسی بھی معاشرے کی عمارت کو دھڑام سے گر جانا چاہیئے۔

"TRUTH IS THE GREATEST OF ALL NATIONAL POSSESSIONS- A STATE, A PEOPLE, A SYSTEM

WHICH SUPPRESSES THE TRUTH OR FEARS IT TO PUBLISH IT, DESERVES TO COLLAPSE."

پورے ناول کو پڑھ کر ایک سوال اُبھرتا ہے کہ آیا کہ یہ ناول وجودیت کی عکاسی کرتا ہے کہ نہیں؟ یا یہ کہ پروفیسر ایک وجودی شخصیت ہے کہ نہیں ہے؟ اب ذرا ٹھہر کر یہ دیکھ لیا جائے کہ پروفیسر اس معاشرے سے اکتا کر کیا محسوس کرتا ہے تاکہ ہمیں اس سوال کا جواب مل جائے۔

"میرے لئے اس زمین میں کوئی کشش نہیں ہے۔ کشش ثقل کے تمام اصول باطل ہیں۔ میرا وزن نہ ہونے کے برابر ہے پھر بھی زمین میرے بوجھ کو ضرورت سے زیادہ محسوس کر رہی ہے۔"

"میرا وجود ایک لایعنی صورت بنتا جا رہا ہے اور اس سے فرار کیوں کر ممکن ہے۔"

"میں واقعی گریک ٹریجک ہیرو ہوں۔ یہ کائناتی نظام میرے خاتمے پر تلا ہوا ہے۔"

یہ بات پیشِ نظر رہنا چاہیئے کہ پروفیسر بہت حساس شخص ہے۔ اس معاشرے میں جن جن خرابیوں، برائیوں اور منافقتوں کو وہ دیکھ رہا ہے اور جس قسم کے عذاب کا وہ خود شکار رہے اس پر جو وجودی لمحات

آتے ہیں اور جس ردِ عمل کا وہ اظہار کرتا ہے وہ ایک وجودیت پسندانہ اظہار ہے۔

آج کل دراصل ناول میں وجودی رجحان اُبھر رہا ہے اور انیس ناگی نے شعوری طور پر اپنے ناول کو ایک وجودی ناول بنانے کی کوشش کی ہے لیکن اگر ہم اپنے ماحول کا جائزہ لیں تو ہمیں یہ پتہ چلے گا کہ پروفیسر ان پڑھے لکھے، غیر معمولی طور پر حساس اور تعداد میں ان قلیل انسانوں کی نمائندگی کرتا ہے جو وجودی طرز پر سوچتے ہیں اور اپنی سوچ میں اس اکثریت کے مقابل آگے ہیں کہ جن کے پاس اس قسم کی سوچ یا تو ہے ہی نہیں یا اگر ہے بھی تو اس سوچ کا دائرہ روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے مسائل سے آگے نہیں بڑھتا۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ناول پروفیسر کی کہانی کو وجودی فکر کے لبادے میں پیش کرتا ہے۔!

چوں کہ یہ ناگی کا پہلا ناول ہے اس لئے اس کے اسلوب پر بات ضروری ہو جاتی ہے۔ ایک حلقہ اسے اینٹی ناول ANTI- NOVEL مانتا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں ریڈایبلیٹی READABILITY کی کمی ہے۔ اتفاق سے دونوں باتیں غلط ہیں۔ آیئے اس اقتباس کو دیکھیں۔

"کھٹ سے دروازہ کھلا۔ احمد اپنے موٹے پیٹ پر تہبند کے پلو کو کستا ہوا کمرے میں داخل ہوا ہے اور نو وارد عورت کو دیکھ کر کچھ جھجک سا گیا ہے: اور بیگم صاحبہ آپ ہیں۔
آداب شیخ صاحب۔ بیگم صاحبہ آپ نے اپنے آنے کی اطلاع نہیں بھیجی میں ذرا جلدی میں ہوں آپ کے لئے چائے منگواؤں
نہیں بس شکریہ۔ اوہ پروفیسر کا کیا حال ہے۔ تم سے ملنے آیا ہوں۔ احمد کچھ جواب دیئے بغیر نو وارد بیگم کے جسم کے تمام اعضا کا بڑی بے حیائی سے جائزہ لے رہا ہے۔

وہ بھی غالباً نگاہوں کا مطلب پہچان گئی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو اس طرح دیکھ کر مسکرا رہے ہیں جیسے میں ہڈی میں کباب ہوں۔ اچھا احمد میں چلتا ہوں۔ یار تم سے کس بات کا پردہ۔ بیگم صاحبہ ان سے ملئے۔ یہ ہیں میرے پرانے کلاس فیلو پروفیسر۔ ہی۔ ہی۔ ہی۔ اس عورت نے اس تعارف کے باوجود کسی رغبت کا اظہار نہیں کیا ہے۔"

یہاں منظر۔ مکالمہ اور بیانیہ وغیرہ آپس میں مدغم ہو گئے ہیں۔ اس کے علاوہ جابجا ہیرو کے مخصوص خیالات ہیں۔ جو بطور خود کلامی دیئے گئے انہوں نے اپنے بقول واقعات کے زمانی تصور کو توڑ دیا ہے۔ اور واقعات اور کرداروں کی مضحکہ خیز مثلثوں پر وار کیا ہے۔ اس ناول میں ماضی حال اور مستقبل ایک ساتھ ملتے ہیں لیکن کہانی جھول نہیں کھاتی۔ اس طرح ان کا اسلوب نئی تکنیک کے ساتھ وجود میں آتا ہے اور اتنا گمبھیر بھی نہیں ہوتا کہ کہانی سمجھنے میں دشواری ہو۔ روایتی قاری بھی ذراسی قوت برداشت کے ساتھ کہانی کا لطف لے سکتا ہے۔

ناول میں فلیپ کی رائے میں انور سجاد نے کہا ہے کہ یہ ناول "ہاتھی کا پاؤں" ثابت ہوگا۔ لیکن یہ رائے مبالغہ پر مبنی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ قرۃ العین کا ناول "آگ کا دریا" پہلے ہی ہاتھی کا پاؤں ثابت ہو چکا ہے البتہ یہ ضرور کہنا پڑے گا کہ پہلی ہی کوشش میں اینس ناگی نے نئے طرزِ احساس کو جنم دینے والا ایک کامیاب ناول لکھ دیا ہے جسے نظر انداز کرنا ممکن نہ ہوگا۔

مَیں اور وہ ــ ایک تجزیہ

انیس ناگی کا پہلا ناول "دیوار کے پیچھے" تھا جس کا استقبال ملی جلی آراء کے ساتھ کیا گیا۔ کسی نے اسے اُردو ناول کی دُنیا میں کامیاب تجربہ کہا تو کسی نے اسے رَدکر دیا اسے کامیاب تجربہ قرار دینے والوں میں وہ لوگ پیش پیش تھے جو سمجھتے ہیں کہ تھوڑے عرصے میں ہر صنفِ ادب میں تبدیلیاں ناگزیر ہو جاتی ہیں۔ خاص طور پر فکشن کے حوالے سے جب کہ مغربی فکشن کے اثرات توسیع پذیر ہوں تو ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے تجربے لازمی بن جاتے ہیں ورنہ فکشن مردہ DEAD ہوتا چلا جاتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ یہ تجربہ پڑھنے والوں میں بھی مقبول ہو۔ اس کے برعکس "دیوار کے پیچھے" کو رد کرنے والوں میں عام طور پر وہ لوگ تھے جو روایت میں ذراسی تبدیلی کو بھی ہضم نہیں کر پاتے۔ بہر صورت یہ ناول اب تک متنازعہ حیثیت کا حامل ہے جس سے اس کی اہمیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔

ابھی "دیوار کے پیچھے" پر رائے زنی کا سلسلہ جاری ہی تھا کہ انیس ناگی نے دو تین سال بعد ناول "مَیں اور وہ" بھی پیش کر دیا۔ "دیوار کے پیچھے" ۱۹۸۰ء میں منظرِ عام پر آیا تھا یہ وہ وقت تھا جب کہ یکے بعد دیگرے چند اور ناول بھی آئے اور یہ سمجھا جانے لگا کہ اب ناول ارتقا کی جانب رواں ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر "بستی" (انتظار حسین) "راجہ گدھ" (بانو قدسیہ) "باگھ" (عبداللہ حسین) "سیاہ آئینے" (فاروق خالد) "جنم کنڈلی" (فہیم اعظمی) "خوشیوں کا باغ" (انور سجاد) وغیرہ۔ ان ناولوں کے جھرمٹ میں "میں اور وہ" "ایک چھوٹے

سے کینیوس کا ناول ہے جس کا ہیرو کم وبیش اسی نفسیاتی فریم ورک سے تعلق رکھتا ہے جیساکہ ،، دیوار کے پیچھے ،، کا پروفیسر ہے۔ دونوں پر وجودی لمحات گزرتے ہیں اور دونوں قنوطیت کا شکار معلوم ہوتے ہیں اس کا سبب ہیرو (میں) کا جبر یعنی "وہ" سے ٹکراؤ ہے۔

،، میری نسل بیمار نسل ہے اس کے پاس سوچنے کے لئے کچھ نہیں ہے۔ یہ عہدِ زوال ہے"۔ (دیوار کے پیچھے)

،، میرا وجود میرا شعور ہے اور میرا شعور میری سزا ہے"۔ (میں اور وہ)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ دونوں ناولوں کے ہیروز ایک ہی ہیں یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ انیس ناگی نے "میں اور وہ" کے ہیرو کے کردار کو توسیع دے کر اور بین الاقوامی تناظر میں رکھ کر دیکھا ہے اس لیے کہ یہ ہیرو پاکستان چھوڑ کر ایک معروف انقلابی عرب ملک میں چلا جاتا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ یہاں اس کے وجود کو برداشت نہیں کیا جا رہا۔ اس عرب ملک میں مختلف ممالک سے آئے ہوئے کرداروں کا اجتماع ہے۔ ان میں دیگر پاکستانی کردار بھی ہیں جو کسی انقلاب کو بروئے کار لانے کا کوئی فریضہ انجام نہیں دیتے بلکہ عیش کوشی ان کی زندگی کا مقصد نظر آتا ہے۔ یہ لوگ غلط عورتوں کے پیچھے بھاگتے نظر آتے ہیں۔ یہ سب ایک انسٹی ٹیوٹ سے متعلق ہیں یہ سب سر جھکائے بھیڑوں کی طرح آگے والی بھیڑ کے پیچھے چلتے ہیں۔ یہاں عورتیں جنسی معاملات میں یورپی خواتین کی طرح آزاد ہیں۔ یہاں اخبارات پر سخت سنسر شپ ہے۔ خبریں بے تک ہیں اور شخصیت پرستی اخبارات کی سب سے بڑی پالیسی ہے۔ یہاں جمہوریت نام کی کوئی شے نہیں پائی جاتی۔ یہ نام نہاد انقلابی ملک ہے۔ یہاں پناہ لینے والوں پر درحقیقت ناول نگار نے شدید طنز کیا ہے۔ نیز یہ کہ اس قسم کے ملک پر بھی طنز کا وار کیا ہے جو اپنے ملک کے عوام کو وہ کچھ نہیں دیتے

جس کا مطالبہ وہ تیسری دُنیا کے دوسرے ملک کیا کرتے ہیں لہٰذا دیارِ غیر میں بے حسی اور منافقت بھری صورتِ حال ہے ہیرو ٹوٹنے لگتا ہے اس کی خود کلامیاں بطور تکنیک ناول کا اہم حصہ ہیں۔

"اخبار گھروں میں نہیں آتا شہر سے خود لانا پڑتا ہے۔ اگر ملتا بھی ہے تو بے نمک ہے۔"

"الامان — پھر سب نئے دیکھانئے نعرے تیسری دُنیا کا مقدر۔!"

ایک اور کردار جو ہسپانوی ہے اور فرانسیسی ڈاکٹر ریو کی سکریٹری ہے وہ بھی اس ماحول سے بیزار ہے اور کہتی ہے:-

"میں ان لوگوں کے درمیان نہیں رہنا چاہتی یہ غیر مہذب ہیں۔ یہ صرف بدن کی لذّت کے لیے جیتے ہیں۔"

اس طرح انیس ناگی کہانی کو تیسری دنیا تک پھیلا دیتے ہیں اور انقلابی لوگوں کی حکومتوں پر شدید طنز کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ سب طرف نعرے ہی نعرے ہیں گھٹن۔ استبداد اور جبر کا دَور ہے اور آدرشوں سے کسی کو مطلب نہیں۔ سرمایہ چاروں طرف بھیانک کھیل کھیل رہا ہے عوام کیڑے مکوڑوں کی طرح استبدادی قوتوں کے جبڑوں میں پھنسے ہوئے ہیں۔ یوں یہ ناول احتجاج کا ناول بن جاتا ہے۔ ناول نگار کا مخاطب تیسری دُنیا کے وہ ممالک ہیں جو انسانی آبادی اور رواداری کے دشمن ہیں اور ریاکاری کے فن میں طاق ہیں نیز یہ کہ زندگی کی اعلیٰ اقدار کی ترویج کے بجائے ذہنی افلاس کے پھیلاؤ کے ذمہ دار ہیں۔ ایسی صورت میں ہیرو اور اس جیسے باشعور کہاں جائیں۔ یہی ایک بڑا سوال اٹھایا گیا ہے۔ ہیرو کو احساس ہے کہ اگر اس نے کوئی مختلف قدم اٹھایا تو کوئی ساتھ نہ دے گا۔

"میرے ساتھ کوئی شامل نہیں ہوگا۔ کوئی اور میری جگہ لے لے گا۔ اور میرا کوئی پُرسانِ حال نہیں ہوگا۔ یہ سب میری حماقت کا ٹھٹھہ اڑائیں گے۔"

حالانکہ زوال سے بھرپور صورتِ حال میں انقلابی قدم اُٹھانے والوں کا جلد یا بہ دیر سب ساتھ دیتے ہیں لیکن یہاں انوکھی صورتِ حال یہ ہے کہ نام نہاد انقلابی صورتِ حال میں صحیح معنوں میں حق و صداقت کا علم اٹھا کر چلنے والے کو احمق کہا جائے گا اور یہیں سے انسان کی بے بسی کا وہ چکر چلنے لگتا ہے جو برسوں بعد کبھی رُکتا ہے اور صورتِ حال تبدیل کرنے والے نمودار ہوتے ہیں مگر ناول جس عہد میں لکھا جا رہا ہے اس عہد کا ہیرو بے بس، احساسِ محرومی کا شکار اور قنوطی دکھایا گیا ہے اس کا روگ یہ ہے کہ وہ مفاہمت نہیں کر سکتا لیکن وہ چیخ چیخ کر یہ خبردار ضرور کر رہا ہے کہ اگر انسانی حقوق بحال نہیں کیے گئے، آزادی اور رواداری اور معاشی تحفّظ انسان کو نہ دیا گیا تو اس عہد کو تباہی سے کوئی روک نہیں سکتا۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ مکمّل تباہی کے بعد اصلاح کی صورت بھی نکلتی ہے اور تعمیرِ نو والی صورتِ حال میں انسان اپنے لیے کسی نہ کسی قسم کی جنت تخلیق کر ہی لیتا ہے لیکن ناول نگار اس عہد کی بات نہیں کرتا کیوں کہ وہ ایک خواب ہے اور خواب پورے نہیں ہوتے لیکن تاریخ کی سچائی بھی اپنی جگہ اٹل ہے۔ ملبے کے ڈھیر سے ایک نئی نسل ضرور پیدا ہوتی ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو انیس ناگی کا ہیرو آج کے دَور کے حوالے سے قنوطی اور یاسیت پسندی کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔

جہاں تک ہیرو کے پس منظر کا تعلق ہے وہ کوئی خوش گوار نہیں۔ اسے فسادات کے دوران حنیف نامی شخص اٹھا کر لے آتا ہے جس کوٹھی میں وہ رہ رہا تھا وہ اس کے مرحوم باپ کی ملکیت تھی لیکن حنیف کے مرنے کے بعد اس کی بیوی شمیلہ اسے ہتھیانے کے چکر میں تھی۔ اس کے لیے اسے مقدمہ بازی کا بھی سامنا کرنا پڑا۔ اور وہ ایک کمرے میں محصور ہو کر رہ گیا۔ اسے ہر طرف مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اپنے دفتر میں وہ اپنے باس (BOSS) کے جبر کا شکار ہے۔ لوگ اس کی خفیہ رپورٹ "خراب کر دینے پر تُلے ہوئے ہیں، ایسے

مسائل سے گھبرا کر ایک عرب ملک میں پناہ لیتا ہے جہاں آسمان سے گرا کھجور میں اٹکا کے مصداق اس کی اذیتوں میں اضافہ ہو جاتا ہے اور وہ مہاجر پرندہ بن کر رہ جاتا ہے۔ وہ کس سرزمین اپنا کہے، بالآخر ہر جگہ سے واپسی مقدر ہے۔

"زمین کا گنبد تقسیم ہو چکا ہے۔ طول بلد اور عرض بلد کی لکیریں اس قسم کی دلیل ہیں۔ کوئی کسی کو اپنی سرزمین پر رہنے کا حق نہیں دیتا اور میرے لیے تو اپنی سرزمین پر بھی رہنا محال کر دیا گیا ہے۔"

یعنی سارا مسئلہ وجود کا ہے۔ اگر ہیرو مخالفت کرلے تو تمام آزار ختم ہو جائیں گے۔ لیکن مفاہمت اس کی فطرت میں نہیں۔ وہ مر سکتا ہے لیکن لچک دار نہیں بن سکتا لہذا ہیرو اس زود حس اور وجودی شخص کی طرح ہمارے معاشرہ میں نمائندگی کرتا ہے جو لاکھوں کروڑوں میں چند ہی ہوں گے اور جنھیں مفاہمت پرست لوگ احمق اور جنونی کے ناموں سے پکارتے ہوں گے۔ تاہم ایسے انسان آٹے میں نمک کے برابر ہونے کے باوجود ہمارے یہاں موجود ہیں اور ان کی اہمیت مسلم ہے۔ یہ شخص ان لاکھوں بے بس انقلابی ذہنوں کی نمائندگی ضرور کرتا ہے جو جد وجہد تو نہیں کر سکتے لیکن دل ہی دل میں جبر۔ گھٹن۔ استحصال۔ استبداد اور آزادی کے فقدان کو شر گردانتے ہیں۔

آخر میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ "دیوار کے پیچھے" کے مقابلے میں انیس ناگی کا دوسرا ناول "میں اور وہ" کس حیثیت کا حامل ہے؟ کیا ان کے فن نے اس ناول میں ترقی کا تاثر دیا ہے؟ اور کیا ہیئت، اسلوب اور تکنیک کا جو تجربہ انھوں نے "دیوار کے پیچھے" میں کیا تھا، وہ اس ناول میں زیادہ رچاؤ کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ بات در اصل یہ ہے کہ جس طرح انھوں نے اپنے پہلے ناول میں چھوٹے فریم میں کہانی کو پاکستان سے تیسری دنیا تک فٹ کر دیا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں بھی خود کلامی، مکالمے اور بیانیہ کا انضمام کیا ہے اور شعوری کوشش کی ہے کہ ناول اینٹی ناول ANTI-NOVEL نہ بنے پائے۔

انیس ناگی نے اپنے تجربہ کو وہیں پر اس دوسرے ناول میں بھی روک کے رکھا ہے جہاں سے وہ چلے تھے۔ اس اعتبار سے ”میں اور وہ“ میں انھوں نے کسی پیش رفت کا مظاہرہ نہیں کیا سوائے اس کے کہ کہانی میں پھیلاؤ پیدا کیا ہے اور ان کا سابقہ اسلوب قائم و دائم ہے اور جو مواد انھوں نے پیش کیا ہے وہ وقت کی ضرورت ہے۔ کیوں کہ اب دُنیا سکڑ رہی ہے۔ ایک پاکستانی کردار ایک عرب ملک میں بیٹھ کر تیسری دُنیا کے حوالے سے اپنے وجود کی جنگ لڑ رہا ہے تو یہ موضوعاتی اعتبار سے اچھی بات ہے۔ ناول پڑھنے والے کو اگر ایک ہی جیسا مواد ملے گا تو وہ ناول سے متنفر ہو جائے گا لہٰذا موضوعاتی پھیلاؤ بھی اُردو ناول کی ترقی کے ضمن میں صائب قرار دیا جائے گا۔ تاہم انیس ناگی کے لئے ضروری ہے کہ اپنے اس تجربے میں مزید چاشنی بحوالہ ہیئت، اسلوب اور تکنیک پیدا کریں تاکہ تجربہ سے کم آشنا اور روایت کے اسیر وسیع حلقہ تک بھی ان کی رسائی ممکن ہو سکے نیز یہ کہ اپنے اس معاشرے سے جو کہ ابھی تک جاگیرداری عہد میں سانس لے رہا ہے اور جہاں وجودی لوگ خال خال پائے جاتے ہیں، دوسرے کرداروں کا بھی انتخاب کریں جو کہ ان کے دونوں ناولوں میں ثانوی حیثیت رکھتے ہیں ورنہ ہر ناول میں ایک ہی جیسا مرکزی وجودی کردار یکسانیت کا تاثر دے کر ان کے فن کو مجروح کر سکتا ہے مگر یہ ضرور ہے کہ جدید اردو ناول کے کاز کو آگے بڑھانے کے لئے انیس ناگی جیسے فن کار کی موجودگی اچھی بات ہے۔ اس لئے کہ ادب ان کا اوڑھنا بچھونا ہے۔

”ٹریجڈی اگر انسانوں کو مار ڈالنے ہی کا نام ہے تو یقیناً وہ (راشد الخیری) اُردو کے بہت بڑے حزن نگار ہیں۔“

پروفیسر مجتبٰی حسین
کتاب: ادب و آگہی

جنم کنڈلی — نیم پخت تجربہ

افسانہ نگار فہیم اعظمی کا ناول "جنم کنڈلی" ایک ایسے دور میں منظر عام پر آیا ہے جب کہ ناول میں تجربات شروع ہو چکے ہیں۔ خود جنم کنڈلی کے عنوان تلے درج ہے ایک تجرباتی ناول۔ اس طرح قاری ابتدا ہی سے ذہنی طور پر ایک غیر روایتی ناول پڑھنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے ادب میں کوئی صنف ایک جگہ نہیں ٹھہری رہتی۔ اور اگر اس پر جمود طاری ہو جائے تو وہ ناقابل برداشت ہو جاتی ہے لہذا اکتا دینے والی یکسانیت MONOTONY ہی جمود توڑنے کا سبب بنتی ہے۔ کچھ یہی حال افسانے کے بعد ناول میں بھی نظر آتا ہے تاہم مغرب کے تجربات کا ہمارے فن کار شدید ترین تاثر قبول کرتے نظر آتے ہیں اور اپنی روایت سے بہت زیادہ انحراف کی وجہ سے ہیئت اور معنویت دونوں کا مسئلہ پیدا کر دیتے ہیں جس طرح زندگی میں احتیاط اور توازن کی پالیسی اچھے نتائج برآمد کرنے کا سبب بنتی ہے اسی طرح ادب میں بھی یہ دونوں قدریں سود مند نتائج پیدا کرتی ہیں اس کی افسانے میں مثال انتظار حسین کی ہے جو ترقی پسند افسانے پر شدید تنقید کرتے ہیں مگر خود روکھے پھیکے اور مبہم افسانے تخلیق کرنے سے گریز کرتے ہیں خاص طور پر وہ زبان کی چاشنی سے جو تاثر ابھارتے ہیں وہ اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے اسی طرح ناول میں انیس ناگی تجربہ کی رو میں ہیئت کے توڑنے کا سبب نہیں بنتے اور زبان کی تبدیلی کے مدعی ہونے کے باوجود اس کے تخلیقی استعمال اور اسے مختلف تکنیکوں میں گوندھ کر ماجرے کی نمو برقرار رکھتے ہوئے

اسے پڑھوانے کی صلاحیت سے آشنا کرتے ہیں جس کی مثالیں ان کے دو ناول "دیوار کے پیچھے" اور "میں اور وہ" ہیں۔

لیکن جب ہم فہیم اعظمی کے ناول "جنم کنڈلی" پر نظر ڈالتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ وہ "کہانی پن" کی صفت سے اتنا علاقہ نہیں رکھتے بس اس کے لئے ایک دو اشارے یا جھلکیاں پیش کر دینے کو کافی سمجھتے ہیں حالانکہ ناول کی تشکیل کے حوالہ سے یہ بات بلا خوف و خطر کہی جا سکتی ہے کہ اس میں تجربے کے گلیمر سے اجتناب برتتے ہوئے مطالعیت کا گلیمر ضرور پیدا کیا جا سکتا تھا کیونکہ اس میں دو اہم کرداروں کے داخلی احساسات کے مقابلے میں خارجی واقعات سے زیادہ استفادہ کیا گیا ہے۔ بہر صورت جب وہ اس ناول کو تجرباتی ناول قرار دیتے ہیں تو اس کو اسی دعوئی کے پس منظر ہی میں دیکھنا مفید ہوگا۔ ذیل میں چند اقتباسات کا حوالہ دلچسپی کا باعث ہوگا۔

واضح رہے ایک مقام پر نیٹشے کی تقریر کے دوران مرکزی کردار چیختا ہے اور یوں جواب دیتا ہے۔

"بکواس کرتے ہو۔ سیڑھی مقصد نہیں ہے مقصد ہے کشکول"
"اور اس نے کشکول گھسیٹ کر مقرر اور سامعین کے سر پر دے مارا اور نیٹشے بھاگا اور بھاگتے بھاگتے ہیگل سے ٹکرا کر چاروں خانے چت گر پڑا۔"

ایک لفظ یاد تھا ——— کشکول
ایک شکل یاد تھی ——— کشکول
ایک رشتہ یاد تھا ——— کشکول
ایک صفت یاد تھی ——— کشکول

کاغذ کہاں ہے ـــــ پھاڑ دیا
روشنائی کہاں ہے ـــــ پی گیا

ایک پہلوان نے دوسرے پہلوان سے کہا
تو نیپام بم گرا دیا ہوتا
کیسے گرا دیا ہوتا قسم جو تھی
ہاں قسم جو تھی ۔ تو والڈ ھائیم کو بلا لیا ہوتا
وہ یروشلم گیا ہوا تھا
تو پتلون کھول دیا ہوتا

لارڈ میکالے ہنس رہا تھا۔ اس نے اس کی کلغی پر پالش کر دی
اور اس کو گندھک کے پانی میں نہلا دیا اور وہ کلغی صاف کرنے لگا۔

ان اقتباسات سے یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ ناول میں فنتاسیائی صورت
حال، علامتیں اور استعارے اور جو تاریخی و سیاسی حوالے آئے ہیں جن کی
تفہیم عام قاری کے لئے روگ ہے اور خاص قاری جو کہ اپنے آپ کو جدیدیت
کے تصور سے آہنگ تصور کرتا ہے محض وہی اس سے زیادہ فیض اٹھا سکتا
ہے ان معنوں میں تجربہ وسعت کے بجائے محدودیت اختیار کرتا ہے اس کے
برعکس تمام کلاسیکل ناول نگاروں بشمول کامیو، کافکا، ارنسٹ ہیمنگوے
برنارڈ مالموڈ، سال بیلو، ورجینا وولف اور دیگر اہم بین الاقوامی شہرت
یافتہ فن کاروں کے یہاں کہانی اپنی مختلف جہتوں اور واقعاتی حسن کاری کے
سبب اپنا اثبات ضرور کراتی ہے حالاں کہ اریشنلٹی کو یہ فنکار بھی زندگی
کی اہم منفی قدر کی حیثیت سے برت رہے ہوتے ہیں لیکن کہانی کو فنی حوالے

ارشینل نہیں بناتے۔ مگر ان تمام باتوں کے باوجود فہیم اعظمی کی نثر ٹھس پن کا شکار نہیں۔ ناول کے کسی بھی صفحے کو کھول لیں کچھ ایسی فنتسیائی FANTASTICAL صورت ہائے احوال کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ قاری کہانی پن کے احساس کو معطل کر کے اس مزاح HUMOUR سے لطف اندوز ہو جاتا ہے جو کہ اس میں پنہاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے اچھائی کہیے کہ بُرائی کہ ناول کو آخری صفحے سے پڑھتے ہوئے پہلے صفحے پر آجائیں یا کسی بھی زِگ زیگ ZIGZAG کو ترتیب سے پڑھ لیں اس سے کوئی ذہنی اُلجھن نہیں پیدا ہوتی۔ اسی وجہ سے جنم کنڈلی" نیم پختہ تجربہ نظر آتا ہے لیکن چونکہ تجربے کی اپنی اہمیت ہوتی ہے اس لئے اسے جاری رہنا چاہیے کہ اسی کی خاک سے قابل ذکر ادب پیدا ہونے کے امکانات ملتے ہیں۔ ادب میں رَد و قبول کا سلسلہ خود ہی نگارشات میں ترفع کی آمیزش کر دیتا ہے اس لحاظ سے فہیم اعظمی اور دیگر فن کار ناول میں نئے ذائقے رُوشناس کرا کے ناول کی مبینہ بے بضاعتی کے تاثر کو دور کر سکتے ہیں یوں "جنم کنڈلی" کے حوالے سے مایوسی کی بجائے خوش امیدی یا رجائیت کے جذبات اُبھرتے ہیں۔

"جنم کنڈلی" کے کچھ حصّے اگر ملا کر پڑھے جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ ناول نگار نے ایک فرد کے حوالے سے ایک پوری تہذیب اور پھر اس تہذیب کا تعلق عالمگیر ذہنی انتشار، ناآسودگی، لایعنیت، خوف مذہبی و غیر مذہبی منافقت اور ریاکاری، قنوطیت اور یاسیت، فرسودگی اور زوال پسندی سے جوڑ دیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار "وہ" ہے اور باقی دو کردار میر سعادت علی اور چمارن ہیں۔ میر سعادت علی فرسودگی اور زوال پسندی کی نمائندگی کرتے ہیں اور چمارن طبقاتی اونچ نیچ اور

جنسی استحصال اور ازلی کمزوری کی سماجی برائیوں کو پیش کرتی ہے۔ ناول میں "وہ" ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار ہی کا ایک رُخ ہے۔ اس پہلو کو سامنے رکھتے ہوئے ناول خود نوشتانہ رُجحان کی بھی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ اتفاق سے اکثر ناولوں میں ناول نگار کا پروٹوٹایپ PROTOTYPE نظر آجاتا ہے۔ فہیم اعظمی کا مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ خاصا وسیع ہے۔ وہ اپنی ذات پر گزرنے والی تمام وارداتوں اور ذہن میں در آنی تمام معلومات کو ناول کے صفحات پر پھیلا دیتے ہیں خواہ یہ باتیں قاری کے اپنے تجربات وخیالات کا حصہ بنیں یا نہ بنیں اور خواہ یہ قصہ کے ایکشن ACTION میں منعکس ہوں کہ نہ ہوں۔ اتفاق سے ناول میں ایکشن یا یوں کہہ لیجئے کہ واقعات بہت کم ہیں صرف ان کے اشارے ہیں بلکہ بیانات اور بیانیہ دونوں شکلوں میں ناول نگار کے غالب احساسات اور اس کے شعور ولاشعور میں گزرنے والے بے ترتیب خیالات موجود ہیں۔ کہیں کہیں تلازمہ خیال کی تکنیک اپنا اثر دکھاتی نظر آتی ہے لیکن یہ سب کچھ شعور کی رو کی سی چمک بھی پیدا کرتی ہے مگر ذرا آگے بڑھ کر ایک دم ماند پڑجاتی ہے اور خیال کا ایک دوسرا بیان سب پر حاوی آجاتا ہے اور ایک ہی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے یوں لگتا ہے کھولتا ہوا ایک مختلف رنگوں کا لاوا ہے۔ جو ادھر ادھر زمانی اور مقامی بہاؤ سے قطع نظر بکھرتا چلا جارہا ہے شاید اسی وجہ سے اس ناول میں شعور کی رو کا وہ انداز ملتا ہے جسے ہمارے ناول نگار عام طور پر نہیں برتتے جو کہ مناسب بھی ہے اس لئے کہ یوروپ میں جن لوگوں نے اس تکنیک کو برتا ہے وہ ان درمیانی منازل سے بھی گذرے ہیں جو ہمارے یہاں وجود ہی میں نہیں آئی ہیں۔ ابھی ہم بیانیہ کی ہی بلوغت کے قریب ہی پہنچے تھے کہ چند ناول نگاروں نے مغرب سے چند تیکنیکیں مستعار لیں اور ان کے سہارے کہانی کو انفولڈ UNFOLD

کرنا شروع کر دیا ایسے فن کاروں میں انور سجاد، انیس ناگی، انتظار حسین، فہیم اعظمی وغیرہ ہیں۔ انتظار حسین چوں کہ محتاط فنکار ہیں اس لئے وہ اساطیر، جاتکوں، مخصوص اسلامی کرداروں، ہندو دیومالا وغیرہ تو زبان توڑے بغیر بلکہ ہیئت کا مسئلہ تخلیق کئے بغیر اپنے ناستلجیائی احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں اور ہجرت کے حوالہ سے اہم سوال اٹھا دیتے ہیں اسی طرح انیس ناگی کی بھی صرف وجودی فکر کو ماجرہ کا حصہ بناتے ہیں اور قاری کو محض خفیف سا جھٹکا دے کر اسے کہانی میں حصہ دار بناتے ہیں البتہ انور سجاد اور فہیم اعظمی زیادہ گاڑھے تجربے کے بھنور میں پھنس جاتے ہیں اور اتنی زیادہ باتیں سمو دینا چاہتے ہیں جو کہانی کے تقاضوں سے ماورا ہو جاتے ہیں اور کبھی کبھی یہ احساس دلاتے ہیں کہ زیادتی ہر چیز کی بری ہوتی ہے

یہ صورتِ حال شاید ان فنکاروں کے ساتھ زیادہ پیش آتی ہے جنھوں نے بے تحاشہ فکشن اور دوسرے علوم پڑھ ڈالے ہوں، زود حساس ہوں اور اپنے ذہن میں برپا ہونے والے فکری طوفانوں کی تحلیل و تہذیب کا انتظار کئے بغیر انھیں الفاظ کے حوالے کر دینا چاہتے ہوں لیکن یہ بھی عارضی مرحلہ ہے۔ فکری طوفان بھی خس و خاشاک کی طرح بیٹھ جاتے ہیں۔ اور فن کار ان میں سے اتنا مواد اٹھاتا ہے جتنا کہ بت بنانے کے لئے ضروری ہوتا ہے شاید فہیم اعظمی اور انور سجاد دونوں اسی مرحلے سے گزرے ہیں اسی لئے انور سجاد دوسرے ناول "جنم روپ" اور فہیم اعظمی اپنے اگلے ناول "ڈلسٹی نیشن میں ہول" میں احتیاط اور ٹھہراؤ کی مثبت ادبی قدروں سے ہم رشتہ نظر آتے ہیں جو کہ اچھا پہلو ہے لیکن یہ بات نہیں کہ ہر دو فن کار اپنے مخصوص نقطۂ نظر کی وضاحت میں ناکام ہیں۔ زیادہ ذہنی ریاضت کرنے پر دونوں اپنا نقطۂ نگاہ VIEW POINT ظاہر کر ہی دیتے ہیں

اب اِدھر فہیم اعظمی کے ذہن کا مطالعہ کر کے دیکھ لیجئے۔ ان کا کردار "وہ" اپنے آپ کو ایک ایسے جوہڑ میں پھنسا پاتے ہیں جس میں بے یقینی، شک، ریشنلٹی کی اِرّیشنلٹی، ایبسرڈ ٹی سے جنگ، خوف و بے اعتمادی سب کچھ متحرک ہو رہا ہے وہ نہیں جانتا کہ وہ کون سی منزل تک پہنچے جہاں اسے اپنے وجود کی سالمیت کا احساس ہو وہ حد سے بڑھی ہوئی نا آسودگی کا شکار ہے اس کے ہاتھ میں جو کشکول ہے بھر نہیں سکتا۔ کشکول ہی اس ناول کی بنیادی علامت ہے جس کے بارے میں انجم اعظمی اسی ناول میں "الٹی دعا" کے تحت بتاتے ہیں کہ فہیم اعظمی نے زندگی کے کشکول کو بطور علامت استعمال کر کے اس کے نہ بھرنے کی داستان میں اس عہد کے آدمی کی تشنگی کا اظہار کیا ہے اس تشنگی میں صدیوں کی تشنگی اس عہد کے سیکڑوں تضادات سے پیدا ہونے والی تشنگی سے مل کر سمندر کی طرح امنڈ رہی ہے انجم اعظمی نے ماضی کی تشنگی کا صحیح حوالہ دیا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ زندگی کے حوالے انسان لاحاصل کے عذاب کا سدا شکار رہے گا؟ پھر آسودگی کیسے حاصل ہو؟ اریشنلٹی کے خاتمے کے بعد؟ لیکن وہ تو انسانی ذات ہی کا حصہ ہے اور اسے آفاقیت حاصل ہے۔ یہ عالمی برادری کا اہم ترین مسئلہ ہے:۔

"یہ کس جنم کی بات ہے؟ اس میں دن اور تاریخ کا ذکر نہیں
یہ ہر جنم کی بات ہے۔ ایک لمحے کی بات ہے۔ دن اور
تاریخ تو ہم نے متعین کئے ہیں۔
صرف ایک لمحے سے ادھار لے کر
یہ کس جگہ کی بات ہے؟ کس علاقے کی بات ہے
یہ ہر جگہ کی بات ہے۔ زمین کی بات ہے۔ اسپیس کی بات ہے
اس کی کوئی حدود نہیں۔"

آگے چل کر کہا گیا ہے کہ کسی کہانی کا کوئی انت نہیں ہوتا۔ ہر کہانی چلتی رہتی ہے یعنی یہ کشکول کبھی نہ بھرے شاید قیامت تک بھی نہیں تو کیا انسان کا مقدر ہی تشنگی لاحاصلی اور نا آسودگی ہے؟ کیا یہ دنیا بالکل ہی لغو، بے معنی اور ABSURD ہے؟ یعنی کیا فہیم اعظمی انسان کے مستقبل سے مایوس ہیں۔ اس کا مطلب ہوا کہ نجات کے سارے راستے مسدود ہیں۔ بشرطیکہ ان اٹھائے گئے سوالوں کا جواب اثبات میں ہو۔

اتفاق سے ان سوالوں کا جواب ناول میں اثبات ہی میں ہے۔ پھر یوں بھی جدید فن کار ذاتی طور پر اپنی اصل کے مطابق قنوطی ہوتے ہیں اور انہیں زندگی میں اچھائی یا افادیت کم ہی نظر آتی ہے اور ادھر جب سے جوہری توانائی کے میدان میں ترقیاں ہوئی ہیں اور دنیا کے مختلف ممالک میں جنگ کی جو ہولناکیاں سامنے آئی ہیں انہوں نے بھی جدید فن کاروں میں نا امیدی اور قنوطیت کے جذبات پیدا کر دیئے ہیں جو کہ مغرب سے چل کر ہمارے یہاں قدم جما چکے ہیں۔ ورنہ اس علاقے میں جہاں اب بھی اعلیٰ مذہبی اقدار کے احیاء کی بات چل رہی ہو اور انہیں انسانی وجود کی بقا کے لئے ضروری خیال کیا جاتا ہو اور اس مقصد کے لئے جہاں تحریکیں بھی چلتی ہوں وہاں اس درجہ مایوسی، قنوطیت اور دنیا بے زاری اجتماعی سوچ سے ٹکراتی نظر آتی ہے۔ تاہم فن کار کی اپنی ایک سوچ ہوتی ہے۔ اس کو ماننا یا اپنانا قاری کے لئے ضروری نہیں لیکن فن کار کی فکر پڑھنے والے کو متاثر ضرور کرتی ہے اس کے رویوں کو مثبت یا منفی بنا دیتی ہے مگر جدید ادب کے کچھ منفی قسم کے اثرات مرتب ہوئے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ زندگی امکانات کا کھیل بھی ہے۔ فن کار اگر کسی طور بہتر مستقبل کی نوید کو بھی ذہن میں رکھے تو قاری کو ایک سمت ضرور ملتی ہے۔ خیر صرف فلسفیوں اور مفکرین ہی کا مسئلہ نہیں اس کی خاطر فرد کو ہر ہر لمحہ اپنے آپ سماج سے ٹکرانا پڑتا ہے آخر یہ ہی تو اس کا اس دنیا میں اختیار ہے جو زندگی

گزارنے کے لیے اہم ترین قوت بھی ہے جس طرح تخلیقی فن کار زندگی کے تلخ حقائق کا مقابلہ کرتا ہے انہی مرحلوں میں فرد بھی ہوتا ہے اسے متحرک کرنا فنکار کا اہم منصب ہے وہ بھی بغیر کسی پروپیگنڈے کا شکار ہوئے بغیر بلکہ فنی معیارات کو قربان کیے بغیر ـــــ کلاسیکل فن کاروں کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں مگر ہو یہ رہا ہے کہ ہم اپنی مایوسی کے تحت یہ دکھاتے ہیں کہ انسان اپنے آپ کو مکمل تباہی کی طرف تیزی سے دھکیل رہا ہے۔ جب ناول کی تشکیل اسی پیٹرن PATTERN پر ہو تو پھر ناول نگار سے اختلاف کی گنجائش نکل آتی ہے یہ ایک ایسی نہج ہے جہاں بات سے بات نکلتی ہے اور سوچ کے نئے دریچے وا ہوتے ہیں سو اس ناول کے حوالے سے یہ سلسلہ چلتا رہے گا۔ البتہ آخر میں اس سوال کا جواب بھی سامنے آنا چاہیے آیا کہ یہ ہیئتی، فنی، تکنیکی اور مخصوص مواد کا تجربہ کامیاب ہوا کہ نہیں، شروع میں بتا دیا گیا تھا کہ مصنف اسے تجرباتی ناول قرار دیتا ہے لیکن اس کے تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تجربہ نیم پختہ ہے۔ اسمیں اسلوب واقعی انوکھا اور منفرد ہے جن تکنیکوں کو برتا گیا ہے وہ کسی اور ناول میں نظر نہیں آتیں۔ بیانیہ میں جس فنتاسیائی دنیا اور ماورائے دنیا کا تذکرہ ہے وہ بھی سب سے مختلف ہے خاص طور پر سوال و جواب کی تکنیک اور طنزیہ و مزاحیہ فقرے اور عجیب و غریب خیالی پیکروں کا بیان اور ایک دوسرے پر تیزی سے گذرنے والی صورت ہائے احوال اور ایک منظر سے دوسرے بغیر متعلق اور بے ترتیب منظر کا نمایاں ہونا اور بیچ بیچ میں میر سعادت علی چمارن اور "وہ" کا بلبلے کی طرح پیدا ہو کر پھر سے معدوم ہو جانا اور تاریخ کے کرداروں کا خواہ وہ ادبی تاریخ ہی کے لئے کردار ہوں، پتلی کے تماشوں کے کرداروں کی حیثیت سے سرگرم عمل ہونا ایک ایسے منفرد اسلوب کو سامنے لاتا ہے جو اب تک اردو ناول میں ناپید تھا۔ اب چونکہ اس میں زندگی کے مظاہر سینکڑوں ٹکڑوں میں بٹے ہوئے

ہیں اور بے پناہ تکرار جو ابہام پیدا کرتی ہے۔ اس سے قصہ سے زیادہ قصہ کا ہیولہ ابھرتا ہے جس سے ہر حال میں اور ہمیشہ مطالعیت READ A BILITY کا مسئلہ ضرور سر اٹھائے گا اس سے ذہن کو جھٹکے یقینی طور پر لگتے ہیں اور تحریر سے حظ اٹھانے کے مرحلے میں اس کی تفہیم کا جو روگ سامنے آتا ہے وہ ہی کسی تجربے کو نیم پخت بناتا ہے لیکن چوں کہ یہ بات نکلے کہ تجرباتی مرحلوں میں ایسا ہونا ضروری ہے لہذا وقت ہی تجربے کے اثبات کے لئے مداوا بنتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ روایت سے مکمل انحراف اور محض ہیئت کی عمارت کا انہدام ادب کو فنی و فکری مشکلات اور جمود دونوں سے ہمکنار کرتا ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ اگلے ناول "ڈیسٹی نیشن مین ہول" میں اس دائرہ کو توڑ کر باہر نکلنے کی خفیف سی مساعی ضرور نظر آتی ہے جو کہ خوش آئند پہلو ہے۔ ویسے مجموعی طور پر "جنم کنڈلی" اپنی تجرباتی حیثیت میں بھی اردو ناول کی دنیا کے لئے نیک فال ہے۔ ہم ناول کے فروغ کے ضمن میں فہیم اعظمی جیسے ہمہ وقت سوچتے رہنے والے فن کار سے توقعات وابستہ کر سکتے ہیں۔ بشرطیکہ وہ زندگی کو اپنے کل میں دیکھیں اور دکھوں کے ساتھ خوشی و مسرت کے حقیقی پہلوؤں کا بھی تجزیہ کریں —

"شوکت صدیقی نے حقیقت کو صنعتی دور کی سماجی کشمکش میں دریافت کیا ہے۔ وہ طبقات میں جکڑی ہوئی زندگی کے بے رحمانہ عکس کو دردمندی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔"

پروفیسر ڈاکٹر ذوق حنیف فوق
خدا کی بستی اور اردو ناول نگاری
(دائرے۔ سالنامہ ۱۹۸۹ء)

URDU NOVEL KE BADALTE TANAZUR
CRITICISM ON URDU NOVEL
BY Dr. MUMTAZ AHMAD KHAN
KARACHI - PAKISTAN

نام : ممتاز احمد خان

والد : اشفاق احمد خان

تاریخ پیدائش : ۱۴ ستمبر ۱۹۴۶ء

آبائی وطن : بریلی (یوپی)

تعلیم : ایم اے (انگریزی ادب) ایم اے (اکنامکس) بی کام
پی ایچ ڈی (اردو ادب)

پیشہ : درس و تدریس - پروفیسر انگلش ڈیپارٹمنٹ - گورنمنٹ پریمیئر کالج
نارتھ ناظم آباد - کراچی

زیرِ اشاعت :

① آزادی کے بعد اردو ناول
ہیئت، اسالیب اور رجحانات
(۱۹۴۷ - ۱۹۸۷) تحقیقی مقالہ

② افسانوں کا مجموعہ

اس کتاب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ اس
میں بائیس اہم ناول نگاروں کے تقریباً تیس ناولوں کا تنقیدی
جائزہ لیا گیا ہے۔ نیز یہ کہ جہاں یہ خاص و عام نقادوں کے لیے دلچسپی کی حامل
ثابت ہوگی وہاں یہ سی ایس ایس۔ چاروں صوبائی۔ پی سی ایس۔ ایم اے کے طلبا و طالبات
ایم فل اور پی ایچ ڈی کی سطح کے ریسرچ اسکالرز کو مطلوبہ مفید مواد بھی فراہم کرے گی

ناشر © ویلکم بُک پورٹ (پرائیویٹ) لمیٹڈ
مین اردو بازار کراچی فون: ۲۶۲۳۱۵۱ - ۲۱۸۰۱۶ ، فیکس: ۲۶۳۸۰۸۹